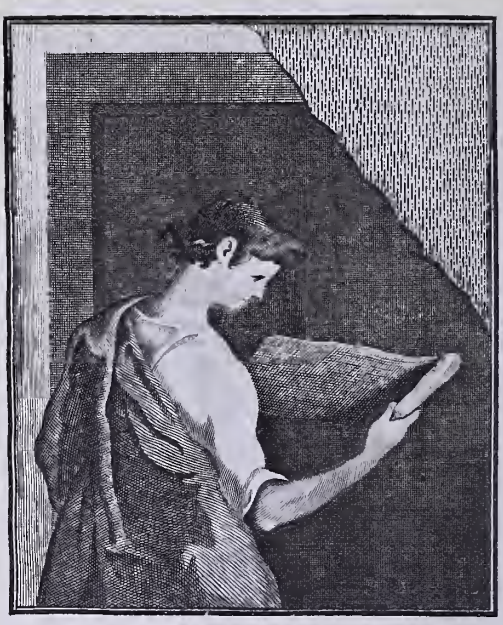
8b
D
1
B4
v.55



THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

BIBLIOTHÈQUE

DES

ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME

55

FASCICULE CINQUANTE-CINQUIÈME

ÉTUDES D'ARCHÉOLOGIE BYZANTINE. — L'ÉGLISE ET LES MOSAIQUES DU COUVENT DE SAINT-LUC EN PHOCIDE

PAR CHARLES DIEHL

TOULOUSE. — IMP. A. CHAUVIN ET FILS, RUE DES SALENQUES, 28.

ÉTUDES D'ARCHÉOLOGIE BYZANTINE

L'ÉGLISE ET LES MOSAÏQUES

DU

COUVENT DE SAINT-LUC EN PHOCIDE

PAR

Charles DIEHL

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
ANCIEN MEMBRE DES ÉCOLES FRANÇAISES DE ROME ET D'ATHÈNES
MAITRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE NANCY

PARIS
ERNEST THORIN, ÉDITEUR
LIBRAIRE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME
DU COLLÈGE DE FRANCE ET DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
DE LA SOCIÉTÉ DES ÉTUDES HISTORIQUES
7, RUE DE MÉDICIS, 7

1889

DI
BH

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

L'ÉGLISE ET LES MOSAÏQUES

DU

COUVENT DE SAINT-LUC EN PHOCIDE

PREMIÈRE PARTIE

Origines et fondation du monastère de Saint-Luc.

Parmi les monuments, si peu nombreux, du moyen âge byzantin, l'église du couvent de Saint-Luc, en Phocide, mérite de tenir une place considérable. Non seulement l'élégance des formes, les heureuses proportions du plan, l'habileté de la construction permettent de la comparer aux plus beaux édifices religieux de Constantinople ; mais la riche décoration de marbres qui tapisse les parois, les nombreuses mosaïques qui couvrent les murailles et les voûtes, en font un des monuments les plus complets et les plus intéressants que nous ait légués l'art byzantin. Pourtant, l'église de Saint-Luc n'est connue jusqu'ici que par quelques descriptions fort sommaires, et pour la plupart inexactes (1) ; il

(1) Spon et Wheler, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, Lyon, 1678, t. II, 74. Wheler, *Voyage...*, La Haye, 1723, II, 61. Chandler, *Travels in Asia minor and Greece*, Oxford, 1825, II, 310-312. Buchon, *La Grèce continentale*, p. 240. Leake, *Travels in Northern Greece*, II, 533. Pouqueville, *Voyage en Grèce*, IV, 126.

Sur les mosaïques, Didron, *Manuel d'Iconographie chrétienne*, Introd., V, et p. 425, note 1 ; 454, note.

On trouve un plan dans Buchon, *Atlas des nouvelles recherches sur la principauté de Morée*, pl. 33.

n'est donc point inutile d'en faire une étude détaillée et de fixer avec précision, autant qu'il est possible, la date de cet important monument.

Dans un coin retiré de la Phocide, non loin des ruines de l'antique Stiris, vivait, au milieu du dixième siècle, un ermite du nom de Luc. Sa famille était originaire d'Egine; mais les incursions des Arabes de Crète, qui, au neuvième siècle, ravagèrent si durement toutes les côtes de l'empire, avaient obligé les grands parents de Luc à quitter leur demeure pour fuir d'abord en Phocide, plus tard à Castoria de Macédoine (1). C'est là que Luc naquit entre 890 et 896 (2). De bonne heure, comme tant d'autres parmi ses contemporains, l'enfant fut séduit par le charme de la vie monastique. Malgré les défenses, malgré les prières de sa mère, deux fois il s'enfuit de la maison paternelle et se jeta au couvent (3). Une vocation si impérieuse devait triompher de toutes les résistances; en 908 ou 910, le jeune homme put librement chercher une retraite dans les solitudes du mont Joannitza, en Phocide, non loin de la mer. Il y vécut sept ans. Mais, dans les temps troublés que l'empire traversait au commencement du dixième siècle, il fallait fuir sans cesse devant le glaive des envahisseurs barbares. En 917, les Bulgares du tsar Siméon, pénétrant jusqu'au golfe de Patras, obligèrent saint Luc à abandonner précipitamment son ermitage (4). Il s'en alla à Corinthe (5); mais,

(1) Sur cette ville, Tafel, *Via Egnatia*, Comment. I, p. 43 et suiv.

(2) Sur les dates de la vie de saint Luc, cf. Hopf, *Griechische Gesch.*, dans l'*Encyclopédie* d'Ersch et Gruber, t. 85, p. 134 et suiv. Ce n'est point ici le lieu d'entrer dans cette discussion chronologique; il semble pourtant que la question a été tranchée par Hopf d'une façon quelque peu arbitraire. L'étude des textes empruntés à la vie du saint conduirait à adopter des conclusions parfois différentes.

(3) Voir, dans la vie du saint, quelques textes intéressants sur Athènes au dixième siècle (édit. Kremos, p. 29, col. 2). La vie de saint Luc a été publiée pour la première fois par Combefis, *Hist. monothelitarum*, Paris, 1648, p. 969; elle est accompagnée d'une traduction latine; mais de nombreuses coupures ont été faites dans le texte. Une édition complète se trouve dans les *Acta Sanct.*, février, II, fol. 83-100; un texte abrégé dans Migne, *Patrol. gr.*, t. 111. Une édition récente a été donnée, aux frais du monastère de Saint-Luc, par M. Kremos, sous ce titre : Προσκυνηταρίον τῆς ἐν τῇ Φωκίδι μόνης τοῦ ὁσίου Λοῦκα, Athènes, 1874. La vie du saint se trouve aux pages 25-62. Nous citerons les textes d'après cette dernière édition.

(4) *Vita*, p. 38, col. 2.

(5) A cette date de 917, Luc était encore un tout jeune homme : « ἄρτι τὰς σιαγόνας γενείου πληρῶν καὶ ἄνθει νεότητος ἀρετῆς ὥραν ἐπιπρέπουσαν ἔχων » (*Vita*, 39, col. 1). Dans l'hypothèse de Hopf, qui le fait venir à Corinthe en

bientôt, toujours avide d'humiliations et d'épreuves, il quitta cette ville pour se mettre au service d'un stylite établi à Zemena, près de Patras. Il resta dix ans avec lui (1), jusqu'au jour où la mort du tsar Siméon lui permit de regagner sa chère retraite de Joannitza (2) (927). Mais cette solitude même n'était pas encore assez profonde ; le renom d'austérité qui déjà s'attachait à la personne du saint, le bruit de quelques guérisons miraculeuses obtenues par ses prières, le don prophétique dont il donna des preuves attiraient à l'ermitage trop de visiteurs et de curieux : Luc voulut se détacher plus entièrement du monde. Après quelques années de séjour (3), il quitta Joannitza et alla cacher sa vie dans

915, le saint aurait eu vingt-cinq ans à ce moment, ce qui semble mal s'accorder avec les termes du texte cité. Il semble préférable, d'une part, de placer l'invasion bulgare en 917, après la grande défaite d'Anchialos (cf. Rambaud, *Constantin Porphyrogénète*, 332 et suiv.), et de s'en tenir aux indications chronologiques de la vie (61, col. 2 ; 62, col. 1), d'après laquelle le saint aurait vécu sept ans à Joannitza, « πρὸ τῆς μετοικεσίας Πελοποννήσου, » et serait entré dans les ordres à quatorze ans. Il aurait eu ainsi vingt et un ans en 917, âge qui semble en meilleur rapport avec le texte.

(1) *Vita*, 39, 61, col. 2.

(2) *Vita*, 40, col. 1, 2.

(3) La *Vie* dit douze ans (61, col. 1). Malgré cette autorité, Hopf n'admet que six ans, 927-933. Cette correction semble pourtant assez vraisemblable. La *Vie*, qui raconte en général les événements dans l'ordre chronologique, place, après l'établissement du saint à Stiris, trois faits qu'il est possible de préciser : 1° Ses relations avec Pothos, stratège d'Hellade (p. 48-49); 2° avec Crinitès, stratège d'Hellade (49-50), et 3° la fameuse prophétie sur la conquête de la Crète, qu'il fit, dit le texte, « σχεδὸν ἔικοσι προτερον χρόνοις. » Cet événement se place donc vers 941 ou 942, la conquête de la Crète par Nicéphore Phocas datant de 960-961. Un texte de Constantin Porphyrogénète permet de fixer d'autre part l'époque du gouvernement de Crinitès en Hellade. En 941, il était stratège du Péloponnèse, et réprima en cette qualité une insurrection des Slaves (*De adm. imp.*, ed. Bonn., 222). Quelque temps après, mais toujours sous le règne de Romain Lacapène, c'est-à-dire avant 944, le même Crinitès fut nommé stratège d'Hellade (*De adm.*, 223). C'est à ce moment, c'est-à-dire vers 942-943, qu'il dut être en rapports avec saint Luc. Or, à suivre les indications de la *Vie*, le saint eût été, à cette date, non à Stiris, mais à l'île d'Ampelos qu'il aurait quittée en 945 seulement. Sans doute, on peut admettre que Crinitès conserva durant plusieurs années le gouvernement d'Hellade ; mais alors il devient difficile d'expliquer les relations du saint avec Pothos. Ce personnage, en effet, était stratège d'Hellade à un moment que le texte indique ainsi : « ζάλης οὐ μικρᾶς τὸ Βυζάντιον ἐχούσης, ἅτε δὴ τυραννικῆς ἐπιθέσεως κατὰ τοῦ τότε βασιλέυοντος (Κωνσταντῖνος οὗτος ἦν ὁ χρηστός). Si l'on entend par τυραννικὴ ἐπίθεσις le temps de l'usurpation de Romain Lacapène (920-944), Pothos devient forcément le prédécesseur de Crinitès, comme semble d'ailleurs le marquer l'ordre du texte, et ses relations avec saint Luc sont antérieures à 942. Or, à ce moment, le saint,

le petit port de Kalamion (1). Une incursion des Arabes l'en chassa encore une fois (2). Il se réfugia alors dans l'île d'Ampelos (3). Sur ce rocher désert, aride, il trouva enfin la solitude qu'il cherchait. Il y vécut trois ans. Pourtant le voisinage de la mer était encore un danger ; le saint ne se sentait point entièrement mort au monde. On le conduisit alors en Phocide, dans la vallée retirée au-dessus de laquelle s'élève aujourd'hui le monastère ; ce coin paisible et charmant, presque inaccessible aux hommes, avec ses verts ombrages et ses eaux toujours fraîches (4), séduisit l'anachorète. Il y établit un nouvel et dernier ermitage, et y demeura jusqu'à sa mort (5).

La vie du saint, à laquelle nous empruntons ces détails, nous a conservé un portrait fort curieux de cette intéressante figure. Je ne parle point ici de sa vie austère et rude, de cet âpre désir de la solitude qui le poussa de retraite en retraite : ce sont des traits communs à tous les moines du moyen âge byzantin. Je n'insisterai même pas sur cette ignorance extrême (6), qui lui interdisait jusqu'à l'étude des livres saints et des Pères (7), ni sur ce mépris singulier où il tenait la science, et dont il donna à Corinthe une preuve si remarquable (8). Cette préoccupation exclusive de la foi et du salut n'est point rare non plus chez les ascètes byzantins. Mais, au milieu de ses macérations, de ses

d'après la *Vie*, n'était point à Stiris. Si, au contraire, interprétant les mots τυραννικὴ ἐπίθεσις dans un sens plus particulier, on y voit une allusion à la conjuration des Lacapénides (944) (Rambaud, o. *l.*, 21, 22), il faut admettre que Pothos succéda à Crinitès, lequel, si l'on suit la chronologie de la *Vie*, n'aurait pu, dans ce cas, connaître saint Luc à Stiris. Il semble donc qu'il faille classer ainsi cette série de faits : 942, nomination de Crinitès en Hellade ; 942, prédiction sur la Crète ; 944, gouvernement de Pothos, en supposant ici une interversion dans l'ordre chronologique de la *Vie*. Pour faire coïncider avec ces dates la présence de Luc à Stiris, il faut admettre que le séjour à Joannitza dura moins de douze ans, et l'on peut accepter la chronologie de Hopf : 927-933, séjour à Joannitza ; 933-936, séjour à Calamion ; 936-939, séjour à Ampelos ; 939-946, séjour à Stiris.

(1) *Vita*, 46, col. 1.

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

(4) Voir, dans la *Vie*, une jolie description de ce lieu, 47, col. 2 : « ὁρᾶς οἷος ὧδε χῶρος... ὡς εὐκρατής, ὡς ἐπιτερπῆς, θορύβου τε παντὸς ἐλεύθερος καὶ ἀνθρώποις σχεδὸν ἄβατος, ἄλλως τε καὶ ὕδατος εὐπορῶν τοῦ καθαρωτάτου... »

(5) Ce séjour est de sept ans (52, col. 2) ; la mort, du 7 février 946 ou 949 (62, col. 1).

(6) « ἀμαθίας ἐσχάτης οὐ μακρὰν εἶναι » (31, col. 2).

(7) *Vie*, 31, col. 2.

(8) *Vie*, 39, col. 1.

austérités, ce solitaire ignorant et rustique (1) gardait au fond de l'âme une exquise douceur. Dans le jardin, qu'il cultivait de ses mains, il voulait que les fleurs eussent place et que tout fût ordonné à souhait pour le plaisir des yeux (2); il se laissait séduire aux attraits des verts ombrages et des eaux jaillissantes (3), il savait goûter le charme des longues rêveries au bord des flots (4). Comme les grands contemplateurs du moyen âge occidental, il avait pour la nature entière une tendresse infinie : les bêtes, les oiseaux lui étaient aussi chers que les hommes (5); il conversait avec les cerfs de la montagne (6), avec les passereaux des champs (7), avec les reptiles du chemin (8) : et plus d'une fois, ces naïfs entretiens font penser à saint François d'Assise. Cette tendresse de cœur, cette douceur infinie, cet amour contemplatif de la nature se rencontrent rarement chez les moines d'Orient; à ce titre, ces traits méritaient d'être signalés.

Pourtant, l'austérité du saint, la dignité de sa vie, ses prophéties surtout et les guérisons miraculeuses qu'il opérait, même à distance, firent plus pour sa gloire que ces délicates vertus. Les paysans de Phocide, qui, en plein hiver, par les sentiers couverts de neige (9), s'étaient mis en route pour recevoir les dernières bénédictions du mourant, eurent bientôt fait de sanctifier son souvenir et d'attribuer à son tombeau de merveilleuses vertus. De tout côté, on vint, en pèlerinage, demander des guérisons sur la tombe du saint; et, tout naturellement, à l'endroit que saint Luc avait sanctifié par sa vie, s'élevèrent bientôt une église et un monastère.

Nous touchons ici au nœud de la question. A quelle époque et par quelles mains fut construite cette église?

Une première tradition, représentée par une légende populaire et par un manuscrit du couvent d'Iviron, publié à la suite de l'office de saint Luc édité à Constantinople en 1814, attribue la

(1) « ἀμαθῆ ἐμὲ καὶ ἄγροικον » (41, col. 1).

(2) *Vie*, 32, col. 2; 47, col. 2 : « παράδεισον ἀπέδειξεν ὡραιότατον, οὐ γεύσει μόνον, ἀλλὰ καὶ ὀφθαλμοῖς χαριζόμενον. »

(3) *Vie*, 47, col. 2.

(4) *Vie*, 34, col. 1.

(5) *Vie*, 35, col. 1.

(6) *Vie*, 33, col. 1, 2.

(7) *Vie*, 35, col. 1.

(8) *Vie*, 41, 42.

(9) Voir un beau récit des derniers moments du saint dans la *Vie*, 52, col. 1.

fondation de l'église de Saint-Luc à Romain Lacapène (920-944). Elle a été accueillie, assez légèrement au reste, par Buchon (1).

Une autre version, la plus généralement accréditée, fait honneur de cette fondation à l'empereur Romain II et à sa femme la Péloponnésienne Théophano (959-963). Elle se rattache intimement à la fameuse prédiction par laquelle le saint annonça, vingt ans à l'avance, la reprise de la Crète par les Byzantins (2). Après cet heureux succès, l'empereur, voulant témoigner sa reconnaissance à la mémoire du saint, « envoya, » dit le texte, « des architectes habiles, en leur donnant mission de construire une église sur un plan semblable à celui de Sainte-Sophie de Constantinople. » Un grand dignitaire de l'empire, le domestique des scholes, était chargé de diriger les travaux. Il emmenait avec lui quatre-vingts chefs de chantiers (πρωτομαΐστορες) ayant chacun sous ses ordres quatre-vingts ouvriers (3). A ce moment, dit la tradition, il y avait déjà une église construite par le saint lui-même sous le vocable de sainte Barbe, et dans laquelle son tombeau était placé. On la détruisit, et, à sa place, on éleva l'édifice actuel, « la splendide et admirable église, la nouvelle Sion, le ciel transporté sur terre, la gloire de l'ordre monastique et l'orgueil de l'Hellade. » La construction fut achevée « l'an du monde 6474 et du Christ 974. »

Cette tradition, représentée par deux manuscrits du dix-huitième siècle, conservés au couvent de Saint-Luc (4), a incontestablement une origine assez ancienne. Spon et Wheler (5) rapportent déjà que l'église fut fondée par « Romanus, empereur d'Orient, fils de Constantin septième, » et qu'on leur montra « une vieille pancarte qui parlait de cette fondation. » Chandler (6) raconte qu'il trouva suspendu dans l'église un ancien manuscrit où était célébrée, en vers iambiques, la fondation faite par Romain et Théophano, en l'an du monde 6474 (7). Leake,

(1) Buchon, *La Grèce continentale*, p. 242. Voir le texte de cette version dans Kremos, *o. l.*, *Introd.*, p. XIX-XX.

(2) *Vie*, p. 50, col. 2.

(3) Sur ces mots et sur les corporations à Byzance, v. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, p. 174 et suiv.

(4) Kremos, *Introd.*, p. XII-XIV.

(5) *Voyage*, p. 75.

(6) Chandler, *o. l.*, p. 310.

(7) Kremos, *Introd.*, p. XVIII. Une ancienne tradition affirme même que ces vers étaient originairement inscrits sur une plaque d'argent scellée dans la muraille de l'église.

Pouqueville ont également accepté cette tradition, qui, aujourd'hui encore, a cours au monastère.

D'après une troisième opinion, représentée par Didron (1), et, d'ailleurs, assez peu explicite pour s'accommoder à toutes les traditions, le monastère, « commencé en 920, fut terminé en 974 (2). »

De ces trois traditions, la première n'est qu'un pur roman né de la confusion faite entre Romain Ier et Romain II, la troisième est trop vague pour être sérieusement discutée. La seconde seule mérite un examen approfondi. Dans les récits qui la représentent, les indications chronologiques fort nombreuses donnent d'abord l'illusion d'un témoignage précis; mais examinez ces indications, les erreurs les plus grossières éclatent à chaque ligne. Tout d'abord, la correspondance établie entre l'an du monde 6474 et l'an de Christ 974 est inexacte, puisque 6474 = 966 et 974 = 6482. Mais admettons que ce soit là le fait d'un copiste maladroit, et examinons la version la plus authentique de notre tradition, je veux dire les vers iambiques placés dans l'église. La fondation y est attribuée à l'année 6474 et à l'empereur Romain II. Or, en 6474 = 966, il y avait trois ans que ce prince était mort, et Nicéphore Phocas régnait sur Byzance. Je n'insiste pas sur les autres erreurs chronologiques de ces textes, qui font naître Constantin Porphyrogénète en 917, cinq ans après la mort de son père, et mourir Léon VI en 924 au lieu de 912. Aussi bien, est-il temps d'arriver au seul document contemporain que nous possédions sur la question, la vie du saint écrite par un biographe anonyme.

Que l'on examine, même superficiellement, le récit de l'anonyme, on se convaincra aisément qu'il a écrit son récit peu d'années après la mort de saint Luc. Non seulement il a recueilli les récits des témoins oculaires des actions du saint (3), non seulement il a reçu les confidences de ses compagnons, les moines Grégoire (4), et Pancrace (5), et de sa sœur Kalè (6); mais il a lui-même accompagné le saint dans quelques-unes de ses courses errantes (7). Pourtant, entre la mort de Luc et l'époque de la

(1) *Manuel d'iconographie*, p. 454, note.

(2) *Ibid.*, p. 458.

(3) « ὄψεσιν... ἐκεῖνον ἰδόντες καὶ ἡμῖν ἀπαγγείλαντες. » *Vie*, 28, col. 2; 29, col. 1. Cf. 32, col. 1.

(4) « ὡς αὐτὸς ἐκεῖνος εἰσέτι περιών μαρτυρεῖ, » 48, col. 2.

(5) « εἴρηκε γὰρ ὁ αὐτός μοι Παγκράτιος, » 51, col. 1.

(6) P. 27, col. 1.

(7) « ἐμοῦ τε τῷ πατρὶ συνόντος καὶ σπήλαιόν τι ἀμφοτέρων ὑπελθόντων ὁμοῦ, » 51, col. 1.

rédaction, plusieurs années ont passé. L'anonyme raconte longuement les miracles qui se produisirent sur la tombe du saint; il mentionne le nom de Constantin Porphyrogénète comme si ce prince avait cessé de vivre (1); enfin, ce qui est plus important encore, il parle de la prophétie sur la Crète comme ayant reçu son accomplissement (2). Ainsi, la rédaction de l'opuscule ne saurait être antérieure à 962. Ce point a, pour la question qui nous occupe, une importance singulière, car elle permet de vérifier, de façon décisive, la tradition relative à Romain II.

Dès l'année 942, Crinitès, stratège d'Hellade, avait, à la prière du saint, commencé, auprès de l'ermitage, la construction d'une église consacrée à sainte Barbe (3). Le déplacement du gouverneur, transféré de nouveau dans le thème du Péloponnèse (4), laissa l'entreprise inachevée. Aussi, lorsque deux ans après la mort du saint (948 ou 951), plusieurs de ses disciples résolurent de fonder un monastère autour de son tombeau miraculeux, leur premier soin fut d'achever l'église de Sainte-Barbe : ils bâtirent ensuite des maisons d'habitation pour se loger et recevoir les étrangers. Enfin, la cellule contenant le tombeau du saint fut transformée en un oratoire disposé en forme de croix, et richement décoré (5). Le couvent de Saint-Luc était fondé (6).

Tels sont les renseignements que nous fournit l'anonyme, assurément bien informé en semblable matière. Loin d'attribuer à Romain II la fondation de l'église, il place l'événement à une époque assez antérieure au règne de cet empereur. Il était malaisé de contredire ouvertement des indications si précises : aussi, la tradition postérieure, admettant les données de l'anonyme, a supposé seulement qu'une église, plus riche et plus belle, remplaça, par ordre de Romain, l'humble sanctuaire élevé par les premiers disciples. Nous examinerons plus loin ce qu'il faut penser de cette substitution; mais, en aucun cas, on ne saurait en reporter l'honneur à Romain II. L'anonyme, si exact dans ses informations, si consciencieux dans son récit, et qui écrivit, probablement après la mort de Romain, à tout le moins quelques mois à peine avant sa fin, ne parle, en aucun lieu, des embellissements

(1) « τοῦ τότε βασιλεύοντος (Κωνσταντῖνος οὗτος ἦν ὁ χρηστὸς), 48, col. 2.
(2) 50, col. 2.
(3) 50, col. 1.
(4) *Vie*, 50, col. 2.
(5) *Vie*, 54, col. 1.
(6) Dans la suite du récit, l'anonyme parle, à chaque page, du monastère (58, col. 2) et des pères qui l'habitaient (57, col. 1; 58, col. 2; 60, col. 1).

apportés par cet empereur au couvent de Saint-Luc. Entre des traditions, remplies d'erreurs grossières, et le document contemporain, d'une valeur incontestable, l'hésitation est impossible. Il faut renoncer à attribuer à Romain II la moindre part dans la construction de l'église de Saint-Luc.

Un dernier point reste à examiner maintenant. L'église élevée vers 951 par les disciples du saint, l'oratoire qui abrita son tombeau, sont-ils identiques aux monuments que nous rencontrons aujourd'hui encore au couvent de Saint-Luc? Une étude attentive des textes est ici nécessaire.

D'après l'anonyme, les disciples firent, en 951, deux choses : 1° Ils achevèrent l'église de Sainte-Barbe, τὸν τῆς θείας μάρτυρος Βαρβάρας ναὸν, et la décorèrent richement, κόσμον αὐτῷ περιθέντες τὸν κατὰ δύναμιν. 2° Ils construisirent, au-dessus du tombeau du saint, un oratoire en forme de croix, ἱερὸν εὐκτήριον ἐν σταυρικῷ τῷ σχήματι, également orné avec magnificence, παγκάλως (1). Dans les textes suivants, cet εὐκτήριον, ce petit oratoire, est plusieurs fois désigné par les mots de θεῖος ναός et de ἱερός ναός (2) qui, généralement, s'appliquent à un édifice d'assez grandes proportions. On trouve encore, pour désigner ces constructions, les mots de σεμνεῖον (3), qui semble désigner l'ensemble du monastère, et de τέμενος, qui paraît s'appliquer plus particulièrement à l'église renfermant les reliques du saint. Un dernier texte, enfin, semble faire allusion à la riche décoration de ce τέμενος. Un aveugle, adressant une prière à saint Luc, s'exprime ainsi : « Puissé-je voir ton image, regarder ton tombeau, contempler ton monastère, et admirer les splendeurs de ton église (4). »

L'application de ces textes aux monuments qui existent aujourd'hui, ne souffre d'abord, ce semble, aucune difficulté. Dans la grande église, aujourd'hui consacrée à saint Luc, et richement décorée de marbres et de mosaïques, on peut reconnaître le ναὸς τῆς θείας μάρτυρος Βαρβάρας : aujourd'hui le saint a remplacé la sainte dans le sanctuaire ; mais, dans la crypte de l'église, encore consacrée sous le vocable de sainte Barbe, on retrouve le souvenir de l'attribution primitive. Dans l'église, de proportions plus petites, qui s'adosse au mur nord de l'église de Saint-Luc, et qui

(1) *Vie*, 54, col. 1.
(2) *Vie*, 58, col. 1 et 2 ; 60, col. 1.
(3) *Vie*, 56, col. 1 ; 58, col. 1.
(4) « ἴδω σου τῆν εἰκόνα · προσβλέψω τὴν θῆκην · τὸ σεμνεῖον θεάσωμαι · τοῦ τεμένους κατατρυφήσω, » 58, col. 1.

porte maintenant le nom d'église de la Theotokos, on peut voir l'oratoire, plus petit assurément que le ναός de Sainte-Barbe, et dans lequel les reliques du saint furent placées.

Deux inscriptions, gravées sur les murailles de l'église, semblent apporter d'abord une éclatante confirmation à cette hypothèse. A droite et à gauche de la porte qui, du second narthex, mène dans l'église, on lit sur deux petites plaques de marbre blanc :

ΛΟΥΚΑ ΡΙCΜΑΚΑΡ ΤΟ
ΦΙΛΟΘΕΟΝ ΕΡΓΟΝ
ΓΛΥΦΕΝ ΔΕΧΟΙ
Ο ΕΚΧΕΙΡΩΝ ΡΗΓΟ

ΡΙΟΥ ΟΠΕΡ ΤΕΤΕΥΧΕ
ΠΡΕCΒΕΙΑIC COY ΘΑΡ
ΡΗCAC ΔΙΔΟC ΕΙC ΠΕ
ΡΑC ΚΑΙ ΛCΝ ΟΦΛΗΜΑ
ΤΩΝ +

Λουκᾶ τρισμάκαρ, τὸ φιλόθεον ἔργον γλυφὲν δέχοιο ἐκ χειρῶν Γρηγορίου, ὅπερ τέτευχε πρεσβείαις σου θαρρήσας διδοὺς εἰς πέρας καὶ λύσ(ι)ν ὀφλημάτων.

A l'intérieur de la même porte, sur la face tournée vers l'église, une autre inscription est ainsi conçue :

+ ΧΡΙCΤΕ ΜΟΙ ΔΙΔΟΥ
ΟΦΛΗΜΆΤΩΝ ΤΗΝ ΛΥCΙΝ
ΓΡΗΓΟΡ'ΙΩ ΜΟΝΑΧΩ

ΤΩ CΩ ΟΙΚΈΤΗ
ΤΩ ΚΟCΜΙ'CΑΝΤΙ ΤΗΝ
ΜΑΡΜΆΡΩCΙΝ ΤΑ'ΥΤΗΝ

Χριστέ μοι δίδου ὀφλημάτων τήν λύσιν Γρηγορίῳ μοναχῷ τῷ σῷ οἰκέτῃ τῷ κοσμίσαντι τὴν μαρμάρωσιν ταύτην.

Dans ce moine Grégoire, qui se déclare ici l'auteur de la belle décoration de marbre qui couvre le second narthex et l'église, on est tenté d'abord de reconnaître ce Grégoire, qui fut le compagnon fidèle du saint dans toutes ses pérégrinations (1), qui, au moment de la mort de Luc, resté seul près du mourant, recueillit de sa bouche ses dernières volontés (2), qui se chargea pieusement d'élever son tombeau (3), et fut, assurément, au nombre des disciples qui bâtirent l'église et le couvent. Mais il faut remarquer, d'autre part, que, dans la première inscription, Grégoire offre expressément au bienheureux Luc le travail de ses mains :

(1) *Vie*, 48, col. 1.
(2) *Vie*, 53, col. 1.
(3) *Vie*, 53, col. 2.

ce serait là une formule bien étrange dans une église consacrée à sainte Barbe. Pour écarter cette difficulté, il faudrait admettre que le mot εὐκτήριον pût désigner un monument aussi considérable que la grande église, et reconnaître dans l'église actuelle de la Theotokos le ναός de Sainte-Barbe. Ce serait singulièrement intervertir, à ce qu'il semble, le rapport établi par les termes de l'anonyme.

Mais si la grande église, au moment où elle reçut sa décoration de marbre, était déjà consacrée à saint Luc, elle ne saurait plus être identique à cette primitive église de Sainte-Barbe, élevée en 951 par les soins des disciples.

D'autres preuves, plus péremptoires encore, permettent d'affirmer que l'église actuelle n'est point le monument de 951 : je les trouve dans la décoration en mosaïque, qui appartient tout entière, comme on le montrera ultérieurement, à une même époque. Sans insister ici sur les caractères iconographiques qui, ainsi qu'il sera dit plus loin, conviennent mal au milieu du dixième siècle, je citerai un fait singulièrement précis. Parmi les figures de saints représentées sur les murailles de la grande église, se trouve celle de saint Nikon Métanoïte, qui mourut en 998 (1). Quelque recherchée que fût bientôt l'image de ce saint personnage (2), on admettra aisément que quelques années aient passé avant qu'elle prît place dans l'iconographie. Ainsi, la décoration en mosaïques ne saurait être antérieure au début du onzième siècle, et nous montrerons, plus loin, qu'elle s'accorde admirablement avec les autres monuments de la première moitié de ce siècle.

La Grèce, si durement éprouvée pendant le cours du dixième siècle par les invasions bulgares (3), reprenait haleine dans le premier quart du onzième siècle (4). L'administration impériale s'occupait avec sollicitude de ces provinces longtemps négligées : par ordre de l'empereur, les fortifications qui couvraient au nord la péninsule étaient réparées et complétées; et en 1018, à la fin de la longue guerre bulgare, Basile II lui-même venait jusqu'à Athènes célébrer par des fêtes solennelles et de pieuses fondations, le triomphe de ses armes (5). Moins de vingt ans après,

(1) Voir sa vie dans Martène et Durand, *Ampl. coll.*, VI, p. 852 et suiv. Hopf., *Gesch. Griechenlands*, dans Ersch et Gruber, t. 85, p. 136, 138.

(2) Hopf, *o. l.*, p. 137.

(3) En 981, en 995, etc. Hopf, 124. Cf. 138, 139.

(4) *Ibid.*, 146.

(5) *Id.*, 126. Hertzberg, *Gesch. Griechenl. seit dem Absterben des antiken Lebens*, I, 298.

la prospérité des thèmes d'Hellade et du Péloponnèse était si grande qu'ils devenaient, en une année de famine, le grenier de Byzance (1). Vers la même époque, des édifices religieux assez nombreux s'élevaient en Grèce : en 1027, à Lacédémone, une église du Sauveur (2) ; à Athènes, celles de Saint-Nicodème (1045) (3) et de Saint-Théodore (1049) (4); c'est à cette même époque, c'est-à-dire à la première moitié du onzième siècle, qu'il faut attribuer, semble-t-il, l'achèvement de l'église de Saint-Luc.

Résumons en quelques mots cette longue discussion. Une première église, consacrée à sainte Barbe, et commencée vers 942 par Crinitès, stratège d'Hellade, fut achevée, en 951, par les fondateurs du couvent. A côté d'elle un petit oratoire fut élevé, à la même date, en l'honneur de saint Luc. De ces édifices primitifs, il semble bien que rien ne subsiste aujourd'hui; le souvenir même de sainte Barbe s'est singulièrement effacé. La sainte qui fut, à l'origine, la protectrice du monastère est réléguée maintenant dans une crypte obscure : c'est saint Luc qui donne son nom à la grande église; c'est la Théotokos, chère aux Byzantins, qui protège le sanctuaire plus petit adossé à la grande église. Fixer avec une entière précision la date de ces monuments est chose impossible : mais en tout cas on ne saurait en faire honneur à l'empereur Romain II. Une légende précédemment rapportée raconte qu'on renversa une église de Sainte-Barbe pour élever à sa place le monument actuel : tout prouve que cette substitution ne fut pas antérieure aux premières années du onzième siècle. L'étude architecturale de l'édifice, l'étude iconographique des mosaïques prouvera que c'est à cette époque même, c'est-à-dire à la première moitié du onzième siècle, qu'il faut rapporter ces monuments.

(1) Hertzberg, *o. l.*, I, 305.
(2) *C. I. G.*, 8704.
(3) Hopf, 114, 146.
(4) Hertzberg, I, 344.

DEUXIÈME PARTIE

L'ARCHITECTURE

I. — Dispositions générales de l'édifice.

Extérieur de l'édifice. — Comme la plupart des églises byzantines, l'église de Saint-Luc offre à l'extérieur peu de choses remarquables : toutes les magnificences de la décoration sont réservées pour l'intérieur de l'édifice. Toutefois, dans cette nudité même, on sent l'influence des principes nouveaux qui régissent au dixième et au onzième siècle la construction byzantine (1). La coupole s'élève sur un tambour polygonal à seize faces, lui-même porté sur un plan carré qui fait saillie sur la toiture (2); les voûtes correspondant aux quatre grands arcs qui soutiennent la coupole sont exhaussées de manière à dessiner au dehors la forme d'une croix et se terminent sur les murs extérieurs en frontons triangulaires (3). Les murailles, où la brique alterne avec les

(1) Bayet, *L'art byzantin*, 130-136. Pour les monuments, cf., à Constantinople, l'église de la Theotokos (dixième siècle), auj. Kilisse-Djami (Salzenberg, *Alt-christ. Baudenkm.*, p. 115 et pl. 34, 35. Pulgher, *Les anciennes églises de Constantinople*, pl. 5, l'appelle à tort Mefa-(lisez Vefa) Djami); l'église du Pantepopte (onzième siècle) auj. Eski-Imaret-Djami (Pulgher, pl. 13. Paspati, Βυζαντιναὶ Μελέται, p. 313); l'église du Pammakaristos (fin onzième siècle) auj. Fethije-Djami (Paspati, 248). — A Salonique, les SS. Apôtres (Texier, *Architect. byz.*, 161, qui l'attribue, par erreur, au septième siècle. Cf. Bayet, *L'art. byz.*, 140), la Theotokos (Texier, p. 162, l'appelle, par erreur, S. Bardias et la date de 987. Elle est de 1028. Cf. Duchesne et Bayet, *Mission à l'Athos*, p. 58, 59, et *Rev. arch.*, 1878, t. II, 172), l'église de Saint-Hélie (v. 1012, Texier, 164). Cf. aussi l'église de Saint-Nicodème, à Athènes (Couchaud, *Choix d'égl. byz.*, pl. 12), et l'église du couvent de Daphni (*id.*, pl. 18).

(2) Cf. la même disposition à la Theotokos. Salzenberg, pl. 34.

(3) Sur l'importance chronologique de ces caractères, Salzenberg, p. 16 et 26. Cf. la Theotokos, pl. 34.

moellons, ne montrent point ces matériaux disposés partout en assises uniformes et régulières : sur la façade orientale en particulier, la brique s'arrange en combinaisons variées, qui augmentent l'effet décoratif. Des ornements discrets et sobres dessinent à l'extérieur et font en quelque sorte apparaître comme par une coupe les lignes maîtresses de l'intérieur de l'édifice : ainsi, sur la façade occidentale, de forts piliers saillants correspondent à la division interne du vaisseau principal et des nefs latérales; ainsi, sur les façades méridionale et orientale, des cordons de briques disposées en dents de scie, ou bien de larges bandes en pierre de taille indiquent au dehors la séparation des étages. Enfin de nombreuses fenêtres, aux formes variées et élégantes, géminées ou trilobées, animent la monotonie des murailles, et rendent l'édifice plus léger d'allure et plus pittoresque. Malheureusement de fréquents tremblements de terre ont ébranlé la solidité de la construction, et les réparations nombreuses qu'ils ont entraînées ont altéré en maint endroit le caractère primitif du monument.

Dès 1523, une réparation générale de l'église, devenue nécessaire, était faite par les soins du patriarche de Constantinople Jérémie I. En 1582, l'édifice semblant trop petit, un premier narthex fut appuyé contre la façade occidentale. En 1591 on signale des réparations au mur septentrional de la grande église et en 1592 à la coupole. En 1622, nouvelle réparation générale de l'édifice, attestée par une inscription du mur méridional. Enfin en 1820, en 1845 et en 1852 de nouveaux travaux furent exécutés à la coupole de la grande église (1).

On conçoit aisément que ces réparations, faites le plus souvent avec peu de soin, aient singulièrement déformé les belles proportions du monument. La coupole, jadis décorée sans doute, comme c'est le cas dans presque toutes les églises byzantines de cette époque, de colonnettes longues et minces, a perdu ces ornements; la moitié des fenêtres ouvertes dans les pans du tambour polygonal sont murées aujourd'hui. On a muré aussi, au moins dans une grande partie de leurs ouvertures, la plupart des fenêtres percées dans les murailles; sur la façade nord en particulier aucune des fenêtres n'est demeurée ouverte, et les travaux de réparation ont été faits si négligemment qu'on a entassé briques et moellons en assises absolument irrégulières. La façade occidentale, complètement défigurée par l'adjonction du premier narthex,

(1) Cf. Kremos, Φωκικά, II, 175, 176.

a vu murer également les fenêtres qui jadis éclairaient le gynécée. Enfin de lourds contreforts, trois sur la façade sud, un sur la façade nord, élevés pour maintenir les parois chancelantes, achèvent de défigurer au dehors ce remarquable monument.

La façade méridionale. — Malgré tant de fâcheuses aventures, il est aisé de reconstituer les dispositions principales de la décoration extérieure de l'édifice. Prenons pour exemple la façade méridionale. Si nous mettons à part la face latérale du premier narthex, postérieurement ajouté, la façade de l'église peut se diviser en deux parties : 1° le mur latéral du second narthex dont le faîte, terminé par une ligne horizontale, s'élève au-dessus des autres lignes de toiture de l'église ; 2° la face latérale de l'église elle-même, au milieu de laquelle s'élève, terminée par un fronton triangulaire, la voûte surélevée du grand arc méridional. Sur toute la longueur de la façade courait un cordon de briques (conservé seulement dans la portion placée à droite de la croisée), destiné à séparer l'étage inférieur de celui du dessus. A gauche, sur le mur du second narthex, une belle fenêtre trilobée (murée) éclairait le gynécée ; en bas une porte (murée), à laquelle on accède par un escalier, donnait entrée dans le narthex. Sur le mur de l'église, à l'étage supérieur, une grande fenêtre trilobée (murée), dont on étudiera plus tard la structure particulière, s'ouvre sous le fronton triangulaire ; à droite et à gauche sont placées de chaque part deux fenêtres géminées. A l'étage inférieur, une porte trilobée, à laquelle monte un escalier de plusieurs marches, s'ouvre dans la branche méridionale de la croix ; à droite et à gauche, trois fenêtres géminées éclairent l'intérieur de l'église (1). Enfin, sous la porte du bras méridional de la croix, une porte, à laquelle on descend par plusieurs marches, même à la crypte de l'église jadis éclairée par plusieurs fenêtres cintrées (trois à droite de la porte, deux à gauche), toutes murées aujourd'hui. Au-dessus de chaque fenêtre, géminée ou trilobée, une grande arcade, dont les naissances se confondent avec celles des petits arcs, forme un cordon de briques saillant sur la paroi. La muraille même est construite en briques et moellons alternant.

La façade orientale. — La façade orientale, sur laquelle la grande abside fait une saillie triangulaire, est la mieux conservée de tout l'édifice, et présente un aspect assez pittoresque. La muraille, construite en briques et en moellons alternés, est partagée

(1) Quatre d'entre elles, absolument murées, n'ont pas même conservé leurs colonnes et leurs cadres ; on n'en voit plus que le cintre supérieur.

par deux larges bandes horizontales de pierres de taille en trois étages. Celui du bas, tout entier bâti en assises de pierres de taille, séparées par un rang de briques, présente une fenêtre cintrée qui donne jour à l'abside de la crypte : aux deux autres étages s'ouvrent plusieurs fenêtres géminées. Ici la décoration est plus variée et plus riche. Non seulement, à l'étage supérieur, une grande arcade s'arrondit au-dessus des cintres de chaque fenêtre; non seulement, à l'étage inférieur, ce cintre est bordé d'une double arcade de briques disposées en dents de scie : mais, dans les espaces demeurés vides entre la courbe des arcades, les briques se combinent en dessins variés. Tantôt, comme à l'étage inférieur de la grande abside, des assises de quatre briques d'épaisseur alternent avec des cordons de dentelures; tantôt, comme à l'étage supérieur, les assises de moellons, de briques et de dentelures, se superposent pour finir en un rang de briques saillant en corniche, sur lequel s'appuient les toitures (1). Aux petites absides, chaque moellon est encadré d'un double rang de briques, et au-dessus de ces assises dont l'effet est fort pittoresque, court de nouveau un rang de dentelures. Dans les triangles demeurés vides, entre les arcades des fenêtres, les rangs de dentelures alternent avec des briques disposées en dessin géométrique. Enfin, sur toute la façade à la hauteur des chapiteaux des fenêtres de l'étage inférieur, court une corniche en marbre blanc. On se fera quelque idée de l'heureux effet produit par ces combinaisons en regardant la façade orientale de l'église de la Théotokos à Constantinople (2), de l'église des Saint-Apôtres à Salonique (3), ou de celle de Saint-Nicodème à Athènes (4).

L'intérieur de l'édifice. Le premier narthex. — Sur la façade occidentale de l'édifice s'appuie un premier narthex, haut d'un seul étage, qui prend jour sur l'extérieur par deux fenêtres trilobées. Large de $15^{m},50$, profond de $4^{m},55$, il se partage, comme l'église même, en trois travées : celles de droite et de

(1) La disposition est la suivante : trois rangs de briques, un de moellons, un rang de briques, un rang de dentelures, un de moellons, puis un cours de briques formant corniche.

(2) Salzenberg, pl. 34.

(3) Texier, pl. 46.

(4) Couchaud, pl. 11. Il faut remarquer que ce genre de décoration, fréquent dans les édifices construits du neuvième au onzième siècle, disparaît, au moins à Constantinople, au douzième et au treizième siècle (Salzenberg, pl. 27). Ainsi, l'église de Saint-Luc ne saurait être postérieure aux premières années du douzième siècle, et les limites entre lesquelles peut se placer l'époque de sa fondation sont ainsi singulièrement restreintes.

gauche sont voûtées en arête, celle du milieu est couverte d'une voûte en berceau. Trois portes, deux petites sur les faces latérales, une grande sur la façade principale, donnent accès dans ce premier narthex, dont les murailles, blanchies à la chaux et dépourvues de toute décoration architectonique, attestent une époque fort postérieure à la construction du reste de l'édifice.

Le second narthex. — Une seule porte, précédée de deux marches et flanquée de deux piliers saillants réunis par une voûte en berceau, donne accès dans le véritable narthex, large de 16^{m},20, profond de 5^{m},18, et entièrement voûté en arête. Il prend jour sur le dehors par deux fenêtres géminées, ménagées dans les faces latérales, et, sur le premier narthex, par deux autres fenêtres géminées. Les murailles tapissées de marbre de diverses couleurs, les voûtes couvertes de mosaïques produisent un effet surprenant. Trois portes, chacune précédée d'une marche, s'ouvrent dans l'église : celle du milieu, plus large, plus richement décorée aussi, donne accès dans la nef principale.

Le vaisseau central. — Si l'on fait abstraction de la saillie produite par la grande abside, le mur d'enceinte de l'église forme un rectangle aux côtés presque égaux. L'édifice, en effet, mesure à l'intérieur 16^{m},20 en largeur sur 17^{m},30 de long. Au milieu de l'édifice, la coupole, dont le diamètre est de 8^{m},10, s'élève au-dessus d'un espace quadrangulaire, soutenu aux quatre angles par quatre forts piliers. Quatre grands arcs s'ouvrent au-dessous de la coupole : mais, tandis que l'arc du nord et celui du sud appuient directement leurs naissances sur les maîtres piliers, les deux autres arcs de tête sont portés par quatre piliers supplémentaires, placés par couples à l'est et à l'ouest de l'espace quadrangulaire, et qui concourent, avec les maîtres piliers, à soutenir le tambour polygonal de la coupole : les intervalles entre les maîtres piliers et les piliers de renfort sont occupés, non par des pendentifs, mais par des trompes d'angle. Les quatre grands arcs de tête donnent naissance à quatre lunettes voûtées en arête, qui s'adossent à la coupole et donnent à l'édifice la forme d'une croix grecque. Mais, tandis que les branches septentrionale et méridionale de cette croix se partagent en deux étages et s'appuient à l'étage inférieur sur d'élégantes arcades trilobées, les branches occidentale et orientale sont largement ouvertes depuis le sol jusqu'à la voûte ; et dans la branche orientale, prolongée à cet effet et terminée au dehors par une saillie triangulaire, la grande abside est ménagée.

Les nefs latérales. — L'espace quadrangulaire réservé sous la

coupole et les quatre branches de la croix peuvent être considérés comme formant le corps de l'église. Dans les espaces demeurés libres entre ce vaisseau principal et les murs extérieurs, s'étendent les nefs latérales, fort réduites dans l'église de Saint-Luc, comme dans la plupart des églises byzantines de ce type (1). Elles sont séparées du vaisseau principal par l'épaisseur des maîtres piliers, et, dans la partie occidentale de l'église, par deux arcades trilobées joignant ces maîtres piliers au mur du second narthex. Chacune d'elles est partagée en deux portions indépendantes par la branche correspondante de la croix. Mais, tandis que dans la nef latérale de droite aucune communication n'existe entre ces deux parties, dans le vaisseau de gauche, au contraire, d'étroites portes, ouvertes sur le bras nord de la croix, réunissent les deux portions du vaisseau (2). La partie occidentale des deux nefs forme de chaque côté deux petites chapelles voûtées en arête, à la muraille desquelles sont adossés des tombeaux. La partie orientale, où l'on accède par de petites portes ménagées dans l'épaisseur des maîtres piliers nord-est et sud-est, comprend, à droite, une grande salle où l'on conserve le trésor du couvent; à gauche, une chapelle voûtée en arête, qui met en communication la grande église avec le narthex de la Théotokos. Ces deux collatéraux prennent jour par une fenêtre géminée sur l'abside latérale correspondante.

Les absides. — Il reste à rendre compte de l'espace compris entre les nefs latérales et les branches est et ouest de la croix. Il est occupé à l'ouest par deux compartiments voûtés en arête, qui, avec la croisée occidentale, forment une sorte de vestibule au carré réservé sous la coupole. A l'est, il sert à recevoir les deux absides latérales, elles aussi voûtées en arête et terminées par un hémicycle ménagé dans l'intérieur de la muraille (3).

La grande abside. — La grande abside enfin, qui s'ouvre dans la

(1) Cf., par exemple, l'église de Saint-André, à Constantinople (auj. Hodja Moustapha Pacha), dans Pulgher, pl. 15, et le plan du Pammakaristos, encore inédit. Cf. surtout l'église de Saint-Nicodème et celle de Daphni, dont la disposition offre de remarquables analogies avec celle de Saint-Luc.

(2) La porte de l'est est aujourd'hui encombrée par le sarcophage de saint Luc, placé dans l'ouverture; mais la communication est évidente.

(3) En effet, les absides latérales ne font point ici, à l'extérieur, une saillie polygonale, comme il arrive au Pantocrator (Salzenberg, pl. 36), à l'église de Myrélée (Pulgher, pl. 12), au Pantepopte (Pulgher, pl. 13) et à bien d'autres églises. Elles ne sont pas même marquées, à l'extérieur, par un refend ménagé dans l'épaisseur de la muraille, comme à la Theotokos (Salzenberg, pl. 35) ou à Sainte-Irène (*ibid.*, pl. 33). Sur la façade orientale de l'église de Saint-Luc, la grande abside seule fait saillie.

branche orientale de la croix, présente une forme assez particulière (1). Au lieu d'avoir ses parois latérales parallèles à la grande direction des murailles de l'église, elle présente deux hémicycles percés chacun d'une porte ouverte sur les absides latérales et couronnées par une voûte en niche sphérique. Ainsi, l'autel se trouve placé dans un espace de forme elliptique, couvert par une coupole surbaissée. C'est derrière cet espace que s'ouvre l'abside proprement dite, polygonale à l'extérieur, demi-circulaire au dedans, dont la courbe est occupée par quatre gradins de pierre. Deux étages de fenêtres géminées, ménagées dans les faces du polygone extérieur, éclairent la grande abside.

Le gynécée. — Sur les deux côtés de l'église, au-dessus des nefs latérales et des croisées nord et sud, ne laissant en dehors que la grande abside et le bras ouest de la croix, s'étend le gynécée ou *catechumenium* (2). Il comprend également l'étage supérieur du second narthex, qui met ainsi en communication les deux parties supérieures du gynécée. Dans leurs traits généraux, les dispositions du gynécée correspondent à celles de l'étage inférieur. Pourtant, au narthex, les voûtes d'arête de l'étage inférieur sont remplacées par des coupoles surbaissées. Mais c'est dans le détail qu'éclatent de nombreuses différences. Tandis qu'à l'étage inférieur les croisées nord et sud s'ouvrent sur le vaisseau principal par une arcade trilobée, dans le gynécée elles sont bordées d'une simple balustrade à hauteur d'appui, au-dessus de laquelle s'ouvre le grand arc porté sur les maîtres piliers. Il faut remarquer aussi que les quatre maîtres piliers sont percés ici de fenêtres géminées, tandis qu'ils sont pleins à l'étage inférieur, et que d'autres fenêtres géminées s'ouvrent entre ces maîtres piliers et les piliers supplémentaires. Sur le bras ouest de la croisée, le gynécée a deux hautes fenêtres trilobées. Enfin, l'étage supérieur du narthex s'ouvre sur le vaisseau principal par une autre fenêtre trilobée.

(1) Unger, *Griech. Kunst*, dans Ersch et Gruber, t. 85, p. 25. La même disposition se trouve à l'église de Saint-Nicodème (Couchaud, pl. 12) et à Daphni (*ibid.*, pl. 18).

(2) Il n'y a rien d'extraordinaire à trouver un gynécée à l'église du couvent de Saint-Luc. De nombreux pèlerins venaient faire leurs dévotions au tombeau du saint, et il fallait ménager aux deux sexes le moyen d'assister aux offices. L'église de la Theotokos était, au contraire, exclusivement réservée aux moines ; elle n'a point de gynécée. De semblables dispositions se retrouvent, entre autres exemples, au monastère de Pantocrator (Salzenberg, p. 119, pl. 36).

Plusieurs portes donnent accès dans l'édifice. Outre les trois portes du narthex, deux entrées sont ménagées dans les branches nord et sud de la croix. On accède au gynécée par une porte seulement. Elle est ouverte dans le mur qui termine la croisée septentrionale et donne sur l'étage supérieur du porche de la Théotokos. Des escaliers ménagés le long du mur de cette seconde église conduisent au-dessus de ce porche et, de là, dans le gynécée.

De nombreuses fenêtres, percées dans les murailles et jusque dans le tambour de la coupole, versaient jadis la lumière à flots dans l'intérieur de l'édifice et faisaient resplendir les marbres qui couvrent les parois et les mosaïques étincelantes d'or qui tapissent les voûtes de l'édifice. Malheureusement, la plupart d'entre elles sont murées aujourd'hui : et l'église en prend un aspect terne et sombre qui nuit étrangement à l'effet de sa décoration.

On a souvent comparé l'église de Saint-Luc à Sainte-Sophie, et l'on a été jusqu'à prétendre qu'elle avait été bâtie sur le modèle de l'illustre basilique (1). Il suffit de comparer le plan des deux édifices pour reconnaître l'inexactitude de cette assertion. Avec ses deux demi-coupoles adossées à la coupole centrale, avec ses absides appuyées sur les deux grands hémicycles, Sainte-Sophie offrait un trop savant modèle pour qu'on fût souvent tenté de l'imiter (2). L'église de Saint-Luc n'a point une originalité si puissante; elle n'offre point ces combinaisons d'équilibre hardies qui font la gloire de Sainte-Sophie. L'architecte s'est conformé ici aux principes courants de la construction byzantine : il semble même, on le montrera plus loin, les avoir appliqués avec une prudence bien timide. Il n'a point, comme on l'a fait à la Théotokos, au Pantocrator et à tant d'autres églises de Constantinople (3), comme on le remarque à Saint-Luc même dans la petite église, su dégager l'intérieur de l'édifice en remplaçant par des colonnes les massifs piliers qui portent la coupole : tout au contraire, il en a multiplié le nombre; et, loin de les masquer, comme à Sainte-Sophie, par d'habiles artifices (4), il les a pré-

(1) Buchon, *o. l.*, 242. Cf. la légende citée plus haut sous le n° 2. Aujourd'hui encore cette opinion a cours au monastère.

(2) Je ne connais, à Constantinople, que l'église de Saint-André, où l'on trouve les deux demi-coupoles soutenant celle du milieu (Pulgher, pl. 15); à Salonique, l'église de Saint-Hélie (Texier, pl. 53), et, au temps des Turcs, la Bayezidieh, la Suleimanieh, etc. Cf. Choisy, *o. l.*, p. 139.

(3) Cf. aussi les SS. Apôtres à Salonique (Texier, pl. 47).

(4) Salzenberg, p. 68.

sentés au regard dans toute leur massive solidité. Toutefois, les niches évidées dans la partie inférieure des maîtres piliers, et surtout les grandes fenêtres géminées, ouvertes dans leur partie supérieure, rompent heureusement l'uniformité de ces masses ; et les colonnettes élégantes qui soutiennent les arcades des croisées ou du gynécée, les fenêtres nombreuses qui s'ouvrent sur l'église mettent quelque légèreté dans ces lignes un peu alourdies. Aussi, l'effet d'ensemble n'est-il point sans beauté : et, d'ailleurs, la richesse de la décoration rachète amplement ces faiblesses de l'architecture. Aujourd'hui encore on peut dire avec Wheler : « C'est la plus belle église que j'aye vue dans toute la Grèce, après Sainte-Sophie de Constantinople (1). »

II. — Matériaux de construction.

Les matériaux employés dans la construction de l'édifice sont la brique, le moellon et, en quelques endroits, la pierre de taille. Ainsi, toute la portion inférieure de la façade orientale est formée d'assises de pierres de taille.

Généralement, les assises de moellons et celles de briques alternent régulièrement. Sur la façade sud de l'église, par exemple, l'assise de moellon a $0^m,21$ de hauteur (de $0^m,22$ à $0^m,25$ sur la façade occidentale) ; celle de briques, formée de deux ou trois rangs superposés, mesure $0^m,25$ de hauteur. Pour ces assises, l'échantillon usuel répond aux dimensions suivantes : $0^m,13$ de côté sur $0^m,03$ d'épaisseur. Une couche de mortier fort épaisse cimente ces assises. Suivant un principe constant de l'architecture byzantine, cette couche de mortier est plus épaisse que les briques qu'elle relie. Le lit de mortier mesure généralement de $0^m,04$ à $0^m,05$.

Les corniches et les frises, les bases des piliers, les encadrements des portes, les colonnes des fenêtres sont en marbre blanc ; les piliers de plusieurs arcades, trilobées ou géminées, en granit ou en porphyre. On examinera plus loin, avec quelque détail, les riches matériaux qui composent la décoration des parois.

III. — Les combinaisons d'équilibre a l'église de Saint-Luc.

Un des points les plus intéressants à étudier dans toute église byzantine est le groupement mutuel des diverses parties de la construction. C'est là qu'on découvre mieux que partout ailleurs

(1) *Voyage*, édit. de La Haye, 1723, II, 61.

l'habileté savante, ingénieuse parfois jusqu'à la subtilité, qui préside aux constructions de l'art oriental du moyen âge (1). Dans un plan byzantin, toutes les parties sont étroitement liées. Tandis que, dans un plan occidental, chaque voûte est, pour ainsi dire, isolément maintenue en équilibre, en Grèce, les voûtes sont associées de façon à s'appuyer les unes les autres, et à annuler réciproquement les poussées diffuses qu'elles exercent. C'est la répartition égale de ces poussées qui est la préoccupation essentielle de l'architecte, et le groupement des contreforts et des organes de butée mérite, dans toute église byzantine, une attention particulière (2).

A Saint-Luc, le mur d'enceinte de l'édifice, celui sur lequel, en dernière analyse, sont reportées toutes les poussées, a, sur les faces nord et sud, une épaisseur de $1^{m},20$ environ ; sur les faces est et ouest il mesure $1^{m},10$; enfin, le mur qui sépare le second narthex de l'église est épais de $1^{m},17$. Toutefois, partout où des arcades rencontrent le mur d'enceinte, elles appuient leurs naissances sur un pilastre adossé à la muraille : ainsi l'épaisseur se trouve portée à $1^{m},45$ ou $1^{m},50$, et la force de résistance est accrue d'autant.

La coupole de l'église exerce, sur tout son pourtour, des poussées divergentes qu'il s'agit d'annuller : c'est à quoi contribue, tout d'abord, la présence du tambour polygonal (3). Ce qui en reste se répartit sur huit points d'appui, quatre arcs doubleaux et quatre trompes d'angle, qui tiennent ici la place des pendentifs (4). Les quatre arcs de tête, qui appuient leurs naissances au nord et au sud sur les quatre maîtres piliers, à l'est et à l'ouest sur les quatre piliers de renfort, sont soutenus chacun par des lunettes voûtées en arête. Les trompes d'angle, d'autre part, rendent les arcs doubleaux solidaires, de manière à ce que les diverses voûtes s'appuient les unes contre les autres.

Mais les quatre arcs de tête, qui reçoivent la poussée de la cou-

(1) Cf. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, 127, 128.

(2) Cf., sur la différence du contrefort dans l'art oriental et occidental, Choisy, 124, 125.

(3) Cf. Choisy, 122.

(4) Sur la voûte sphérique sur trompes d'angle, fort usitée dans l'architecture byzantine, cf. Choisy, 79-85. Le procédé de construction employé à Saint-Luc est celui décrit p. 84-85. Sur l'heureux effet de cette disposition pour multiplier les résistances, cf. Choisy, 141. On trouvera des exemples de ce parti à Saint-Nicodème d'Athènes (Couchaud, pl. 12), contemporain de Saint-Luc, et à Daphni (*ibid.*, pl. 18), etc.

pole, exercent eux-mêmes des poussées analogues qu'il s'agit d'annuller. Prenons d'abord les arcs est et ouest. Chacun d'eux a une ouverture de $3^m,42$, et est soutenu par deux piliers épais de $1^m,10$ dans la direction sud-nord. Derrière chacun de ces piliers, à $1^m,55$ de distance, se trouve placé un des maîtres piliers qui, dans la direction sud-nord, est épais de $1^m,02$. Deux étages de voûtes en berceau relient le pilier de renfort au maître pilier, et reportent sur lui les poussées des arcs de tête.

Les arcs de tête nord et sud, dont l'ouverture est de $3^m,45$, s'appuient directement sur les maîtres piliers : aussi l'épaisseur de ces piliers, dans la direction est-ouest, est-elle tout autrement considérable que dans le sens nord-sud : ils mesurent $3^m,50$ à l'est, $4^m,00$ à l'ouest, et sont donc capables de recevoir toute la poussée de l'arc de tête.

Ainsi, directement ou indirectement, une grande partie des poussées se reporte sur les quatre maîtres piliers : il importe donc de considérer leur force de résistance et les moyens de butée dont ils sont soutenus. Prenons pour exemple le pilier nord-ouest. Du côté du mur d'enceinte, il s'appuie à chaque étage sur deux berceaux, entre lesquels est ménagée une voûte en arête : chacun de ces berceaux est porté sur de forts pilastres qui étayent le maître pilier et renforcent sa résistance. Du côté du second narthex, il est soutenu simplement par deux étages d'arcs doubleaux (1). Ainsi, à la moindre épaisseur du pilier correspondent les moyens de butée les plus forts; à sa plus grosse résistance, les contreforts moins importants : ainsi les poussées des arcs de tête sur les maîtres piliers se trouvent équilibrées et annulées.

Ces ingénieuses combinaisons ont permis de diminuer sensiblement la masse des maîtres piliers. Dans leur partie inférieure, ils sont, en effet, amincis par des niches ménagées dans l'épaisseur; dans leur partie supérieure, ils sont percés de fenêtres géminées. Néanmoins, leur force de résistance suffit à recevoir les poussées de l'édifice; il faut, d'ailleurs, remarquer que ces poussées leur arrivent singulièrement diminuées. Au lieu de reporter directement par quatre berceaux de tête les poussées de la coupole sur les quatre piliers d'angle, l'architecte a appuyé deux des arcs de tête sur des piliers intercalaires; ainsi, les ouvertures des arcs se trouvent singulièrement diminuées, et les

(1) Il faut noter une légère différence dans les moyens de butée des maîtres piliers vers le mur oriental. Un mur plein, percé seulement d'une fenêtre à l'étage inférieur, relie le pilier à la face est de l'édifice.

poussées, moins considérables, reportées, en outre, sur un plus grand nombre de points d'appui. La bâtisse en prend plus de solidité, aux dépens de la légèreté toutefois. Le grand nombre des contreforts obstrue inévitablement le vaisseau principal.

Quant aux piliers supplémentaires, beaucoup plus minces que les maîtres piliers (ils n'ont que $1^m,10$ sur $1^m,45$), ils s'appuient, par un double étage de berceaux, d'une part, sur les maîtres piliers, de l'autre, sur les murs du second narthex et les parois latérales de l'abside, où des pilastres ajoutés augmentent la masse de butée.

Enfin, les collatéraux sont couverts de voûtes en arête, ménagées entre les berceaux qui retiennent le plan central aux murs extérieurs. Ainsi, comme le dit excellemment M. Choisy à propos d'une église d'Athènes : « à proprement parler, il n'existe point de contreforts. Les diverses voûtes s'appuient de proche en proche les unes contre les autres, et les dernières contre le mur d'enceinte (1). »

Le narthex, à l'étage inférieur, est couvert par des voûtes en arête. Des arcades, larges de $1^m,00$, sont tendues entre le mur de l'église et l'enceinte extérieure. Au point où s'exercent leurs poussées, l'épaisseur du mur est augmentée par l'adjonction de pilastres; de sorte que la masse de butée atteint, vers l'intérieur, une épaisseur de $1^m,60$, vers le dehors, de $2^m,00$. Cette même masse de butée maintient les arcades qui sous-tendent l'étage supérieur du narthex, et le partagent en trois travées, dont chacune est couverte d'une voûte sphérique très aplatie.

IV. — La décoration architectonique.

Comme dans la plupart des églises byzantines, la sculpture ne tient qu'une place secondaire dans la décoration de l'édifice (2). L'architecte s'est borné à marquer, par des moulures disposées tout autour de l'église, les principales divisions des masses architecturales. Tout en bas, et reposant directement sur le sol, une moulure de marbre blanc, haute de $0^m,20$, court tout autour de l'édifice, bordant les murailles et encadrant les piliers (3) : elle forme ainsi une sorte de base au profil peu saillant. Au-dessus des voûtes de l'étage inférieur, une large bande de marbre blanc

(1) Choisy, p. 132.
(2) Sur cette tendance, cf. Salzenberg, p. 75, 76.
(3) Cf., à Sainte-Sophie, Salzenberg, pl. 16, fig. 10.

surmontée d'une corniche sépare cet étage de celui du gynécée : sur cette bande, des feuilles d'acanthe renversées et entremêlées d'arabesques sont sculptées en un relief très léger, rendu plus apparent par un émail de couleur noire, placé dans les creux (1). Au sommet du second étage, et au niveau des naissances des quatre grands arcs de tête, une haute frise de marbre blanc est placée : elle se compose d'un rang de perles, au-dessus duquel sont disposées de hautes feuilles d'acanthe, d'un dessin semblable à celles de la moulure inférieure de Sainte-Sophie (2); un listel uni forme le sommet de la frise. Enfin, tout autour de la coupole, court une corniche circulaire de marbre blanc, au profil assez accentué. Elle se compose d'un rang de dents, qu'une moulure profonde sépare d'un rang d'oves; au-dessus se trouvent de hautes feuilles d'acanthe, dont le sommet, détaché de la frise, se recourbe en saillie. De place en place, entre les feuilles, on remarque des demi-sphères saillant sur la corniche, et curieusement ajourées.

Entre le vaisseau principal et les collatéraux, les arcades du vestibule et celles des croisées N. et S. sont portées par des piliers quadrangulaires en porphyre ou en granit. Ils mesurent 0m,13 sur 0m,22. Comme tous ne sont point d'une égale hauteur, on a racheté ces différences en modifiant le type des bases. Dans le vestibule, par exemple, les piliers de droite s'appuient sur de hautes bases carrées de 0m,30 ; à gauche, sur un piédestal semblable, mais moins élevé, est placée une seconde base de marbre noir arrondie vers le vaisseau principal, carrée du côté du collatéral : elle a 0m,18 de haut. Dans les branches de la croix, les bases arrondies ont une forme elliptique. Tous les piliers soutiennent des chapiteaux cubiques, longs, étroits et peu élevés, timbrés d'une étoile ou d'une croix. Sur le mur des croisées et du vestibule, des pilastres aident à soutenir les arcades ; ils portent, à la hauteur du chapiteau, un élégant décor en marbre blanc, formé de feuilles d'acanthe au-dessus d'un rang de perles.

Dans le second narthex, une moulure analogue à celle de l'église court au bas des murailles. En haut, au niveau des naissances des voûtes, une corniche en marbre blanc, au profil très simple et assez accentué, couronne la décoration de marbre des parois.

Enfin, à la porte d'entrée, qui, du premier narthex, mène dans

(1) Cf. un motif très analogue à Sainte-Sophie, pl. 16, fig. 4 et 9.
(2) Salzenberg, pl. 15, fig. 1 et 4.

l'église, une belle frise, formée de feuilles d'acanthe ajourées entre deux moulures, court à la hauteur du linteau.

Le gynécée n'a conservé aucune trace de décoration architectonique, à l'exception des balustrades qui bordent les bras N. et S. de la croix. Entre deux pilastres appuyés au mur et deux piliers quadrangulaires de marbre blanc, sont placées trois dalles sculptées, analogues à celles des fenêtres, et mesurant $1^m,07$ de hauteur sur $0^m,71$ de large (1). Elles sont posées sur une moulure en marbre blanc servant de base et surmontées d'une corniche en marbre gris, haute de $0^m,14$.

La seule partie vraiment remarquable de la décoration architectonique est la clôture qui sépare de l'église le bèma et les absides latérales.

Sur un soubassement de marbre blanc, orné de deux moulures, sont placés quatre piliers en marbre rouge veiné de blanc. Après avoir formé, à leur partie inférieure, une base quadrangulaire haute de $0^m,30$, ils s'amincissent en un support carré de $0^m,20$ de côté, décoré de moulures et d'ornements; puis, à $1^m,12$ de la base, le pilier carré devient octogone et se termine enfin en un cylindre marqué de trois raies. Sur ce plan cylindrique, les chapiteaux sont posés.

Tous quatre sont du type byzantin le plus pur et surmontés d'un coussinet; pourtant, ils ne sont point d'une égale valeur. Deux d'entre eux, de facture assez lourde, ont les quatre faces du chapiteau cubique ornées d'une étoile entre des rameaux; le coussinet, assez haut, est décoré de petites feuilles d'acanthe. Les deux autres, plus fouillés, ont sur leurs quatre faces de hautes feuilles d'acanthe ajourées; le coussinet a un rang de perles.

Sur ces chapiteaux est posé un magnifique entablement en marbre blanc. L'architrave tout entière est ornée de sculptures qui, suivant un usage fréquent dans l'art byzantin (2), étaient jadis couvertes de dorures. On en remarque encore quelques traces et le fond porte encore presque intacte la couche de couleur bleu pâle sur laquelle les ors se détachent. Au centre, une demi-sphère saillante et sculptée à jour est accotée d'étoiles et de boutons saillants inscrits dans des cercles, entre lesquels courent des arabesques. Puis, de chaque part, se place une nouvelle demi-sphère, au delà de laquelle un autre motif représente, sous une arcade portée par deux colonnes, une fleur ou une étoile. Aux

(1) Cf. des dalles semblables dans Pulgher, pl. 8.
(2) Salzenberg, p. 76.

deux extrémités, un griffon est couché. Le dessous de l'architrave est également sculpté, mais d'un décor plus simple. Au milieu, un grand cercle à nervures est inscrit dans un losange, et, dans les angles demeurés libres, des étoiles sont entourées de cercles plus petits. Sur les côtés, dans d'autres cercles, des croix sont inscrites ou des arabesques s'entrelacent.

Sur l'architrave est posée une frise de marbre blanc, formée de cercles sculptés à jour et coupée par cinq consoles saillantes timbrées d'une croix. Au-dessus, court une petite corniche très simple.

Toute la partie de l'entablement placée vers le bèma est demeurée sans sculptures.

Enfin, la décoration de la clôture est complétée par deux dalles sculptées placées dans les ouvertures latérales. Elles sont en une sorte de pierre transparente nommée *phengites* et ornées d'arabesques inscrites dans un cercle, et de fleurs placées aux angles. Une corniche de marbre gris couronne cette clôture.

A l'abside de gauche, deux pilastres en marbre vert, à chapiteaux semblables à ceux du bèma, portent une architrave de marbre blanc où, sur un fond bleu, se détachent en relief une série de petites arcades, sous lesquelles sont placés des rameaux ou des croix. Elle est surmontée d'une haute frise à jour, où des cercles, entre lesquels courent des arabesques, enserrent des croix, des animaux ou des rameaux. Le dessous de l'architrave est orné, au milieu, d'une croix à six branches inscrite dans un cercle, et, de chaque part, de deux étoiles contenues dans des cercles plus petits. A l'abside de droite, des pilastres en marbre vert, à chapiteau pareil aux précédents, portent une architrave où des carrés et des cercles alternent sur un fond bleu. Au milieu, une croix est placée. Le dessous de l'architrave est également sculpté.

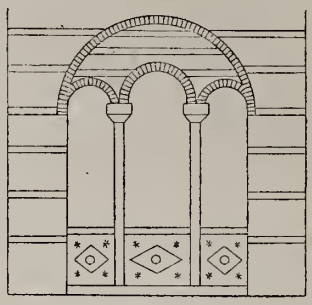
Toute cette décoration, fort somptueuse, est d'un travail excellent.

V. — Fenêtres et portes.

De nombreuses fenêtres, en grande partie murées aujourd'hui, sont ouvertes dans les murailles extérieures de l'édifice ; d'autres donnent jour au gynécée vers l'intérieur de l'église. Leur disposition peut être ramenée à quatre types principaux :

1. Fenêtre trilobée à arcade centrale surélevée, portée sur deux

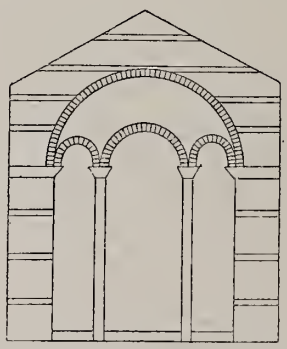
piliers quadrangulaires en granit ou en marbre, à chapiteau étroit et bas timbré d'une croix.



Fenêtre trilobée de l'étage supérieur du 2e narthex.

A ce type appartiennent les deux fenêtres percées à l'étage inférieur de la façade occidentale et les deux fenêtres ouvertes à l'étage supérieur du deuxième narthex sur les faces latérales. Dans le gynécée, les trois fenêtres ouvertes sur le bras occidental de la croix sont disposées de la même manière ; à celle du milieu, les piliers quadrangulaires sont portés par des bases rondes.

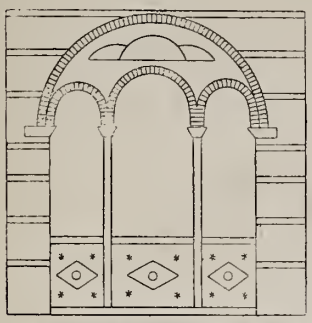
2. Fenêtre trilobée ayant les trois arcades d'égale hauteur, sou-



Fenêtre trilobée de l'étage supérieur (croisée occidentale).

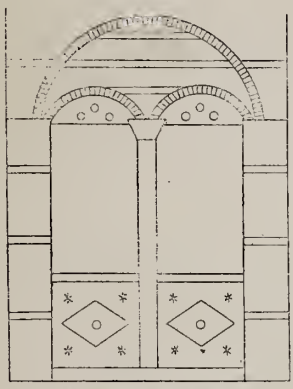
tenue par des piliers quadrangulaires, ou bien, comme c'est le cas à la croisée occidentale, par des colonnes. Ces piliers sont appuyés sur des bases quadrangulaires surmontées d'une seconde base circulaire; les chapiteaux, étroits et bas, sont timbrés d'une

croix. Les fenêtres percées à l'étage supérieur, dans les trois branches O., N. et S. de la croix, appartiennent à ce type.



Fenêtre trilobée de l'étage supérieur (branche S. de la croix).

3. Fenêtre géminée, soutenue par une colonne de marbre blanc, surmontée tantôt d'un chapiteau cubique timbré d'une croix, tantôt d'un chapiteau à volutes sur lequel repose un coussinet. On trouve douze fenêtres de ce type dans les murailles de Saint-Luc : deux à l'étage supérieur de la façade occidentale, deux à l'étage



Fenêtre géminée de la façade S.

supérieur de la façade nord, quatre à celui de la façade sud, deux à l'étage inférieur de la façade sud, deux enfin à l'étage supérieur des petites absides de la façade est.

4. Fenêtre géminée soutenue par un pilier quadrangulaire à chapiteau cubique, étroit et bas. On compte onze fenêtres de ce type sur les murs extérieurs de l'église : trois à l'étage inférieur

de la façade nord, cinq à l'étage inférieur de la façade est, trois à l'étage supérieur de cette même façade, sur les pans de la grande abside. A ce type, se rapportent aussi les deux fenêtres ouvertes dans le mur qui sépare le premier narthex du second. Enfin, dans le gynécée, les huit fenêtres géminées ouvertes sur l'église sont disposées de la même manière.

Les échantillons de ce type, qui ne diffère que par un détail du précédent, offrent les mesures suivantes :

Au mur du second narthex :

Haut. du pilier : $1^m,95$.

Ouverture des baies : $0^m,57$.

A la grande abside :

Haut. du pilier : $2^m,31$.

Ouverture des baies : $0^m,56$.

Largeur totale de la fenêtre : $1^m,41$.

A la petite abside :

Largeur de la fenêtre : $1^m,35$.

Haut. du pilier : $1^m,70$.

Le pilier, mesuré aux fenêtres du gynécée, a $0^m,13$ de côté sur $0^m,21$.

Toutes ces fenêtres trilobées ou géminées sont construites de la même manière. Les arcades de chaque baie se composent de briques, maçonnées avec soin, bordées à la courbe extérieure d'un rang de briques placées de champ ; au-dessus de chaque fenêtre est tendue une grande arcade, également en briques. Le tympan est généralement occupé par des cordons de briques horizontaux aux dessins variés. Aux fenêtres trilobées des croisées nord et sud, on y trouve une arcade feinte, à laquelle s'appuient deux segments de cercle.

Toutes ces fenêtres sont garnies de belles dalles sculptées formant balustrade et mesurant, au gynécée, $1^m,07$ de haut sur $0^m,71$ de large. Elles sont posées sur une base de marbre ornée de moulures et surmontées d'une petite corniche de marbre gris haute de $0^m,14$. Elles sont faites d'une sorte de pierre translucide qui porte le nom de *phengites*, et décorées d'ornements en relief assez heureusement traités. Le type le plus ordinaire se compose d'un bouton saillant inscrit dans un losange ; aux quatre angles, des étoiles sont placées dans des cercles. Aux fenêtres de la façade est, où ces dalles sont particulièrement bien conservées, le décor est un peu différent. Une croix, inscrite dans un cercle, est placée au milieu d'un losange : quatre fleurons occupent les angles. Aux deux fenêtres trilobées du narthex, la dalle du milieu, ornée

d'une belle bordure de feuillage, présente au centre un bouton saillant dans un cercle accoté de deux serpents qui, sur leur tête dressée, soutiennent une croix. Les plus remarquables de ces dalles se trouvent à la fenêtre trilobée du bras sud de la croix. Entre deux plaques latérales, ornées d'une croix à huit branches inscrite dans un cercle, et où des étoiles occupent les quatre angles, la dalle centrale représente un lion assis contemplant un autre lion qui déchire un cerf. Au revers de cette plaque, un aigle héraldique est accoté de deux croix (1). Les fenêtres du gynécée sont garnies de dalles décorées du motif ordinaire; cinq seulement parmi elles ont conservé leurs plaques (2).

Au-dessus de la corniche qui surmonte ces dalles, les fenêtres ouvertes sur l'extérieur étaient garnies de chassis vitrés, dont quelques portions subsistent, engagées dans la maçonnerie. Ce sont des plaques de pierre percées de trous, dont la circonférence, échancrée en festons, sert à retenir des disques de verre : des arabesques assez élégantes sont sculptées entre les ouvertures. Les chassis étaient maintenus par des cadres de marbre mobiles : le tympan des arcades était fermé par un chassis scellé dans la maçonnerie. On trouve des exemples de ce système d'éclairage dans la plupart des églises byzantines (3).

Enfin, les arcades des fenêtres intérieures sont ornées, à leur courbe extérieure, d'un revêtement en marbres de diverses couleurs; à leur courbe intérieure, d'un riche décor de mosaïques aux dessins variés.

La porte qui du premier narthex donne accès dans le second, les trois portes qui du second narthex s'ouvrent dans l'église, ont des encadrements et des jambages en marbre blanc. Au-dessus de la première, un beau linteau de marbre blanc est décoré d'une croix placée entre des feuilles d'acanthe : il est surmonté au tympan d'un chassis de marbre, dont la bordure, finement sculptée, représente des animaux, griffons, oiseaux, chameaux, inscrits dans des cercles. Entre les ouvertures vitrées courent des arabesques. Les portes du second narthex ont des linteaux plus simples : celle du milieu pourtant est bordée, à l'intérieur de l'église, de trois larges bandes de marbre blanc décorées d'un rang d'oves. Les

(1) On trouvera une explication plus ingénieuse que vraisemblable de ces représentations dans Buchon, *Grèce continentale*, p. 240.

(2) Sur ces dalles sculptées, fréquemment employées chez les Byzantins, cf. Pulgher, pl. 6 et 7; Salzenberg, pl. 16, 17.

(3) Salzenberg, pl. 17.

portes ouvertes dans les bras nord et sud de la croix ressemblent fort aux fenêtres trilobées. Des dalles sculptées, hautes de 1m,92, ferment les ouvertures latérales : des chassis sont placés au tympan des arcades. La porte du gynécée présente une semblable disposition.

VI. — La décoration de marbre des parois.

Parmi les divers procédés de décoration employés à l'intérieur de l'église de Saint-Luc, la sculpture, les revêtements de marbre et les mosaïques, le premier, on l'a vu, ne tient qu'une place fort secondaire. Les marbres, au contraire, dont la richesse et l'éclat convenaient mieux au goût de luxe qui dominait l'art byzantin, ont été disposés avec une fastueuse prodigalité sur les murailles de l'édifice. Depuis le sol jusqu'aux naissances des voûtes, au-dessus des portes, à la courbe des arcades, les parois sont décorées de marbres aux couleurs variées, arrachés sans doute à quelque monument antique ou transportés à grands frais dans cette province reculée. Certes, par la richesse des matériaux, par la variété des couleurs, cette décoration est fort inférieure à celle qui orne les parois de Sainte-Sophie ; mais, quand on songe aux difficultés considérables qu'il a fallu vaincre pour rassembler à Saint-Luc une telle quantité de marbres précieux, on ne saurait douter ni de l'importance attachée à la fondation de cet édifice, ni du soin minutieux qui fut apporté à sa construction.

Dans le second narthex, aussi bien que dans la plus grande partie de l'édifice, les marbres ont été disposés d'une manière assez régulière. On n'a point cherché ici ces combinaisons variées et multiples qui éclatent à Sainte-Sophie. Trois corniches de marbre blanc, signalées plus haut, partagent au reste la décoration en étages réguliers.

Au-dessus de la corniche inférieure et jusqu'à une hauteur de 1m,37, de grandes pièces de marbre gris, noir ou verdâtre, sont disposées tout autour de l'édifice. Au-dessus, entre deux étroits listeaux de marbre blanc, court une bande horizontale de marbre rouge ou brun, haute de 0m,42. Plus haut encore sont placées de grandes pièces de marbre rouge clair ou gris, bordées d'un listel blanc uni et encadrées de larges bandes de marbre noir ou verdâtre (1). Au-dessus de la bande formée par le haut de ces cadres,

(1) Dans le narthex, la disposition des couleurs est ici un peu différente. Les pièces de marbre sont rouges ou grises ; les cadres alternativement gris

court un large cordon de marbre blanc. — Les arcades de l'étage inférieur, qui coupent ici en maint endroit la décoration des murailles, sont toutes revêtues de marbres noirs et rouges alternativement disposés, et bordées à l'extérieur d'un listel uni de marbre blanc. Enfin, dans les espaces demeurés libres, entre la courbe des arcades et la large bande de marbre gris qui sépare l'étage inférieur de l'étage supérieur, sont disposées des plaques de marbre rouge à cadre gris, ou de marbre gris à cadre rouge, bordées d'un listel uni de marbre blanc (1).

A l'étage supérieur, on rencontre tout d'abord un rang de pièces de marbre brun ou gris, à listel de marbre blanc, encadrées de bandes noires ou rouges, également bordées d'un listel blanc. Au-dessus, des pièces d'un marbre rouge sombre, bordées d'un listel blanc, sont encadrées de bandes de marbre gris, également à listel blanc. Les arcades qui prennent naissance au-dessus de la première bande sont revêtues de marbres noirs et rouges, ou bien, — par exemple aux huit fenêtres géminées du gynécée, — de marbres rouges et gris, bordés à l'extérieur d'un listel blanc uni. Dans les espaces triangulaires laissés libres entre la courbe des arcades et la corniche supérieure, des pièces triangulaires de marbre noir ou gris sont encadrées de bandes de couleur rouge sombre; le cadre et la pièce centrale sont bordés de listeaux en marbre blanc.

Au-dessus court, tout autour de l'église, la haute frise à feuilles d'acanthe précédemment décrite.

La décoration du bèma est moins régulièrement disposée et plus riche (2). A l'étage inférieur, de grandes pièces de marbre gris occupent le bas des murailles. Au-dessus d'elles, entre deux listeaux unis de marbre blanc, court une bande de marbre rouge. Plus haut, de grandes pièces de marbre gris foncé ou jaune brun sont encadrées de bandes d'un marbre gris clair; la bande et les

et rouge. Un listel de marbre blanc uni borde à la fois la pièce centrale et la bande du cadre. Le listel est disposé de même dans les deux croisées.

(1) Il faut signaler la décoration particulière placée en cet endroit au-dessus de l'arcade des croisées. Elle se compose de trois plaques de marbre rouge à listel blanc, encadrées d'une bande noire à listel blanc. Elles sont séparées l'une de l'autre par des plaques en marbre rouge, à listel blanc, mais sans cadre.

(2) Il ne s'agit ici que de la grande abside. Les absides latérales sont décorées de la même manière que l'étage inférieur de l'église. Seulement, par exception, les portes qui font communiquer les absides latérales et le bèma sont revêtues de marbre noir et blanc.

pièces centrales sont bordées de listeaux blancs. — Les arcades des fenêtres sont voûtées en marbres noirs et rouges, bordées d'un listel blanc. Dans l'intervalle des arcades, des triangles de marbre gris sont placés. La courbe des portes latérales est revêtue de marbre blanc et rouge. Au-dessus des portes, une bande de marbres de couleurs variées est placée. Au milieu, une pièce de marbre rouge à listel blanc, encadrée d'une bande grise à listel blanc, est comprise entre deux pièces de marbre rouge à listel blanc; puis viennent, de chaque côté, des marbres jaunes à listel blanc, encadrés de bandes grises à listel blanc, et séparés l'un de l'autre par d'étroites pièces verticales de marbre rouge. Au-dessus court la corniche de marbre gris, qui marque la séparation des deux étages.

A l'étage supérieur, au-dessous des niches demi-sphériques à décoration de mosaïque, les marbres sont disposés de la manière suivante. Au milieu, une grande pièce de marbre gris à listel blanc est bordée, sur ses deux côtés verticaux, de bandes jaunes à listel blanc. De chaque côté sont placées ensuite des pièces de marbre gris clair à listel blanc, encadrées d'une bande d'un gris plus foncé à listel blanc. Les arcades des niches demi-sphériques sont ornées de marbres noirs et blancs; et dans les espaces demeurés libres, entre leur courbe et la corniche supérieure, des triangles rouges à listel blanc sont placés, encadrés de bandes noires à listel blanc. Entre les fenêtres du second étage, voûtées, comme à l'étage inférieur, en marbre noir et rouge, des triangles en marbre gris à listel blanc occupent les espaces vides. Sur les pilastres placés à l'entrée de l'abside et qui soutiennent le grand arc oriental, les marbres sont disposés comme à l'étage supérieur de l'église. La seule différence consiste en ce que les cadres des pièces supérieures sont entourés d'un listel sculpté, semblable à ceux qu'on rencontre dans l'abside de Sainte-Sophie (1).

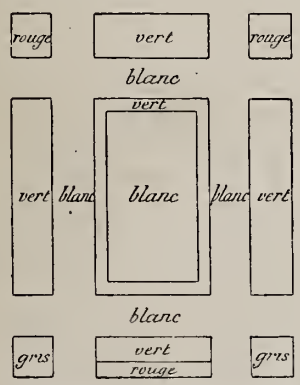
Quoique trois couleurs seulement, gris, noir et rouge, aient servi à composer les parties essentielles de cette décoration, l'effet produit par elle est singulièrement heureux. Non seulement les matériaux ont été choisis avec un goût parfait, mais l'arrangement en est élégant et harmonieux. Aucune note trop éclatante ne vient déparer la gamme des tons discrets et sobres; aucun contraste trop vif ne choque l'œil dans le rapprochement des couleurs. Tout est régulier, bien disposé, et pourtant sans monoto-

(1) Salzenberg, pl. 21.

nie. Le décor des arcades rompt agréablement l'uniformité des lignes et des couleurs ; la disposition des marbres de l'abside tranche heureusement sur le reste de l'arrangement. Aujourd'hui, le défaut de lumière fait paraître un peu terne cette splendide décoration ; mais quand elle était dans sa première fraîcheur, quand les fenêtres largement ouvertes lui versaient la lumière plus abondante, elle pouvait être, sans excès, comparée à l'admirable revêtement qui couvre les paroïs de Sainte-Sophie (1).

VII. — Le pavement.

Le sol du narthex et de la plus grande partie de l'église est couvert d'un pavement fait de grandes pièces de marbres multicolores, relevé en plusieurs endroits par des décors exécutés en mosaïque de marbre, dite *opus alexandrinum.* Dans le narthex, ce pavement, fort simple, est composé de dalles de marbre blanc, autour desquelles court, parallèlement aux murailles, une large



1. Disposition du pavement de marbre dans l'espace réservé sous la coupole.

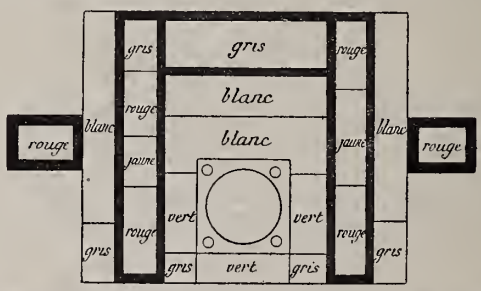
bande de marbre vert. Le vestibule est couvert de dalles sembla-

(1) Outre le revêtement de Sainte-Sophie, on trouve à Constantinople une décoration de marbre, analogue à celle de Saint-Luc, dans une mosquée peu visitée et longtemps fermée aux Européens (Paspati, 351-352), celle de Kalender Hané. Il faut y reconnaître peut-être le monastère de Valens. Nous publierons prochainement quelques notes sur ce remarquable monument.

bles, à bordure de marbre gris. Sous la coupole, le décor est exécuté avec plus de soin. Une grande pièce de marbre blanc, mesurant 3m,00 sur 5m,22, occupe le centre, entourée d'une étroite bordure (larg., 0m,31) de marbre vert. Tout autour se disposent régulièrement des marbres de diverses couleurs, ainsi que l'indique le dessin ci-joint.

Dans les deux bras de la croix, le pavement est plus compliqué et plus riche. A droite, autour d'une grande dalle en marbre gris de forme circulaire, court une bordure de mosaïque de marbre disposée en festons rouges, blancs et verts. Tout autour de ce décor, des disques de marbre gris, rouge ou vert, sont disposés, encadrés par des arabesques en *opus alexandrinum*. Un grand cercle de marbre entoure ce pavement : dans les angles, quatre disques de marbre vert sont posés. A gauche, autour d'une pièce en marbre vert de forme circulaire, l'*opus alexandrinum*, formé de cubes rouges, jaunes, verts et blancs, s'épanouit en dentelures. Autour de ce motif central, des disques plus petits, verts ou rouges, répètent le décor de la croisée de droite. Un grand cercle de marbre entoure ce dessin ; dans les angles sont placés des disques de marbre rouge, avec bordure de mosaïque.

Le dessin suivant donne idée de la disposition des marbres



2. Pavement de la grande abside (Les parties indiquées par des teintes noires sont exécutées en mosaïque de marbre (*opus alexandrinum*).

dans la grande abside. Les marbres sont séparés par une bordure d'*opus alexandrinum*, disposée en losanges bleus, rouges et verts, large de 0m,10. Dans le cercle marqué sur la figure, des arabesques de mosaïque s'enroulent autour de quatre disques en marbre vert ; d'autres disques semblables occupent les angles du carré.

L'abside de gauche est pavée simplement de dalles en marbre

blanc, avec une étroite bande de mosaïque. A droite, les marbres

3. Pavement de l'abside latérale de droite.

sont disposés avec plus de variété, comme le marque le dessin ci-joint (1).

(1) Cf., sur ces pavements, très fréquents dans les églises byzantines, Salzenberg, pl. 22, fig. 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16 et pl. 36 (on y verra la manière dont se combinent l'*opus alexandrinum* et les marbres). Terzi, *o. l.*, pl. 25, 30, 30 B. *La Basilica di S. Marco in Venezia* (chez Ongania, pl 8, 9, 10, 11 A, 11 B).

TROISIÈME PARTIE

LES MOSAÏQUES

ÉTUDE D'ICONOGRAPHIE BYZANTINE.

Suivant un principe universellement admis dans l'art byzantin (1), toutes les parties voûtées de l'édifice sont recouvertes de riches mosaïques à fond d'or, dont le plus grand nombre nous est parvenu en parfait état de conservation. Par sa valeur artistique autant que par l'époque où elle fut exécutée, cette décoration a pour l'histoire de l'art byzantin une importance capitale : elle mérite d'être décrite et étudiée avec soin (2). Nous passerons successivement en revue :

1° Les mosaïques du second narthex ;

2° Les mosaïques de l'étage inférieur, des croisillons nord et sud, et des absides latérales ;

3° Les mosaïques de l'étage supérieur et du gynécée ;

4° Les mosaïques de la coupole et des trompes d'angle qui la soutiennent ;

5° Les mosaïques de la grande abside.

I. — Mosaïques du narthex.

Le narthex est, comme on l'a vu, partagé par deux arcs cintrés

(1) Salzenberg, *o. l.*, p. 97.

(2) Nous regrettons vivement de ne pouvoir présenter aucune représentation de ces importantes mosaïques ; les photographes ne fréquentent guère ces cantons reculés de la Phocide, et, d'ailleurs, la lumière fort insuffisante qui pénètre dans l'église rendrait toute reproduction fort malaisée. Toutefois, les mosaïques du narthex, mieux éclairées, pourraient assez facilement, et devraient être reproduites. Il faut espérer que l'Ecole d'Athènes, mieux pourvue aujourd'hui des appareils nécessaires, nous donnera quelque jour ce que nous voudrions apporter ici.

en trois compartiments voûtés en arête, et ouvert aux deux extrémités par deux fenêtres géminées, au-dessus desquelles sont ménagées deux niches demi-circulaires. Ces niches, ces arcs, ces voûtes, aussi bien que le tympan des arcades appuyées aux grands murs du narthex, sont ornés de mosaïques fort intéressantes. Nous commençons la description par le côté droit du narthex.

1° Dans la niche hémisphérique est représenté un sujet que l'iconographie byzantine mentionne sous le nom de ἡ ψηλάφησις τοῦ Θωμᾶ (1) (l'attouchement de Thomas), et qui est ici désigné par les mots ΤΩΝ ΘΥΡΩΝ ΚΕΚΛΕΙCΜΕΝΩΝ, empruntés au récit fait par l'Evangile de saint Jean (2). Au milieu, devant une porte fermée, le Christ est assis, vêtu d'une tunique dorée, enveloppé d'un manteau de pourpre violette et la tête ceinte du nimbe crucigère. Il lève la main droite, où l'on aperçoit la marque d'une des plaies; de la gauche, également transpercée, le Seigneur écarte un pan de sa tunique et découvre la blessure de son côté droit. La tête, allongée, est assez heureusement traitée : de longs cheveux bruns tombent en boucles sur les épaules; la barbe et la moustache sont de même couleur que les cheveux. Le nez est long, assez fort, le visage bien modelé. Les draperies, en plis raides et parallèles, sont néanmoins assez heureusement disposées. De tout le corps divin, surtout de la tête et des plaies du Seigneur, s'échappent des rayons dorés.

Devant le Christ, saint Thomas, agenouillé, met un doigt dans le trou de la plaie. Malheureusement, une large fissure, qui traverse la mosaïque dans toute sa hauteur, a fait entièrement disparaître la tête du saint, qu'on a maladroitement réparée par une peinture grossière. Mais tout le reste du personnage est excellent : l'attitude est vivante et naturelle, les draperies parfaitement disposées.

De chaque côté de ce motif central, cinq apôtres sont debout, sans nimbe, et vêtus, ainsi que saint Thomas lui-même, de longues toges blanches habilement drapées, mais avec quelque raideur. Malgré l'uniformité des attitudes, les deux groupes présentent un aspect fort vivant. On sent que l'artiste a fait effort pour varier l'expression des visages et marquer les personnages, tous animés pourtant d'un même sentiment, de traits particuliers et

(1) *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 203. — Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφίας; édit. d'Athènes, 1885, p. 140.

(2) « ἔρχεται ὁ Ἰησοῦς ἐνῷ αἱ θύραι ἦσαν κεκλεισμέναι, » *Ev. de S. Jean*, ch. 20.

personnels. Parmi eux, saint Pierre est aisément reconnaissable; les autres apôtres, bien que désignés de façon moins précise, ont des têtes fort caractéristiques. Le modelé du visage et des mains est excellent.

Parmi les sujets décrits dans le *Guide de la peinture*, l'incrédulité de saint Thomas est l'un des plus rarement représentés. Je n'en connais, au moins pour l'Orient, aucun exemple antérieur au onzième siècle (1); c'est à la fin du douzième siècle seulement que le sujet se rencontre dans les mosaïques de Monreale (2). Nous avons donc à Saint-Luc, selon toute vraisemblance, un des plus anciens exemples datés de cette représentation. Il semble, au reste, que la composition en ait été fixée de bonne heure d'une manière durable : les mosaïques de Saint-Luc et de Monreale, dont les dispositions se répètent presque exactement, se conforment pleinement, en effet, aux prescriptions du *Guide de la peinture* (3). Les traditions de l'iconographie byzantine commençaient à s'établir (4).

Dans la courbe intérieure de l'arcade adossée à la niche, trois des apôtres sont représentés. Au centre, dans un médaillon, est figuré saint Barthélemy en buste ; sur les côtés se trouvent saint Thomas et saint Philippe, tous deux nimbés, tous deux jeunes et imberbes, comme le prescrit le *Guide* (5), tous deux couverts de longs vêtements blancs. Les têtes, très vivantes, sont modelées avec soin; mais déjà la stature des personnages prend ces proportions allongées et grêles qui sont, à partir du onzième siècle, un des caractères de l'art byzantin (6).

2° Sur le mur oriental du narthex, au tympan de la première arcade, est figurée l'*Anastasis*. Le Christ est représenté de face, debout, vêtu d'une tunique blanche et drapé dans un grand manteau de même couleur, dont un pan, passant sous le bras gauche, flotte derrière le Sauveur, comme s'il était agité par un vent violent. C'est par cette disposition tout artificielle des draperies que l'art byzantin figure le mouvement. La tête est bien modelée, le corps bien proportionné, mais un peu court. Les pieds, chaussés

(1) En Occident, on trouve cette scène représentée au neuvième siècle sur un diptyque de la cathédrale de Milan (Labarte, *Histoire des arts industriels*, 2e édit. I, pl. 12).

(2) Serra di Falco. *Il duomo di Monreale*, p. 14 et pl. 9.

(3) *Manuel*, p. 203.

(4) Bayet, *L'art byzantin*, 171-179.

(5) *Manuel*, p. 299.

(6) Bayet, *o. l.*, 168.

de sandales, sont posés sur une montagne, au flanc de laquelle on voit des portes, des serrures et des chaînes brisées. De la main droite, le Christ plante sur la montagne une croix à double traverse, signe de la rédemption. A droite, Adam s'agenouille aux pieds du Sauveur ; derrière lui, Eve, debout, tend les mains vers le Christ : tous deux ont les pieds engagés encore dans un tombeau. A gauche, dans un autre sépulcre, David et Salomon, debout, revêtus du costume impérial, lèvent également les mains vers le Christ.

Les détails de la scène sont traités avec une grande habileté : les attitudes sont pleines de naturel, les visages singulièrement expressifs. Eve, debout, vêtue d'une robe blanche et enveloppée d'un manteau rouge, semble, par la pose et la disposition des draperies, inspirée d'un modèle antique : elle appartient à cette classe de figures dont la femme de Job (1) et la veuve de l'Ecriture (2) sont, au neuvième siècle, des exemples si intéressants. David, qui, pour l'exécution, est comparable aux charmantes miniatures d'un évangéliaire du dixième siècle conservé à la Bibliothèque nationale (3), est fort remarquable par le sentiment de respect et de prière exprimé sur son visage.

Le sujet de l'Anastasis se rencontre fréquemment dans l'iconographie byzantine; mais il semble bien que pour cette représentation, ainsi que pour plusieurs autres, des traditions diverses aient existé simultanément. Sous le nom d'Anastasis, le *Guide de la peinture* désigne une scène toute différente (4); la résurrection du Seigneur, non point la descente aux limbes (ἡ εἰς τὸν Ἅδην κάθοδος) (5). Dans les représentations figurées, où la légende Η ΑΝΑCΤΑCΙC accompagne généralement la scène que nous étudions, la composition varie suivant les époques. Dans les plus anciennes peintures de manuscrits (6), dans les portes en bronze italiennes du onzième et du douzième siècle (7), dans les mosaï-

(1) Bayet, *o. l.*, 156; B. N. 510, f° 71 (Bordier, *Description des peintures des manuscrits grecs*, p. 71).

(2) B. N., 510, f° 316 (Bordier, *o. l.*, 80).

(3) B. N., 64 (Bordier, p. 105). Labarte, *o. l.*, pl. 47.

(4) *Manuel*, p. 200; édit. d'Athènes, 139.

(5) *Manuel*, p. 199; édit. d'Athènes, 138.

(6) Kondakoff, *Miniatures d'un psautier grec du neuvième siècle*, Moscou, 1878 (en russe), pl. 10.

(7) Par exemple, à Trani, à Ravello (Salazaro, *Studi sui monumenti dell' arte merid.*, I, pl. 16), à Monreale.

ques de Torcello, dans d'autres monuments encore (1), la scène est tracée de la même manière qu'à Saint-Luc. Plus tard, à ce qu'il semble, vers le onzième siècle environ, on voulut enrichir cette composition si simple et on la compliqua de personnages nouveaux (2). On montra non plus le Christ triomphant de l'enfer en plantant sur la montagne la croix du salut (3), mais le Christ marchant à la conquête même de l'Hadès. Au lieu de ramasser la composition sous une forme abrégée et frappante, on détailla les divers incidents. C'est cette forme inférieure, semble-t-il, de l'Anastasis, que le *Guide de la peinture* adopta définitivement (4) : la représentation antique, inspirée par le beau récit des Evangiles apocryphes (5), n'y fut plus même mentionnée. Nous trouverons d'autres exemples encore de ces variations de l'iconographie : elles attestent qu'au onzième et au douzième siècle, le canon, tel qu'il est aujourd'hui constitué, était loin d'être fixé encore ; elles attestent aussi une curieuse tendance à s'affranchir des enseignements traditionnels. On peut contester, au moins en ce qui concerne l'Anastasis, l'heureux résultat de l'effort tenté ; mais il prouve la vitalité et l'indépendance relative de l'école byzantine du dixième et du onzième siècle (6).

3° En face de l'Anastasis, dans le tympan de la fenêtre, saint Constantin et sainte Hélène, debout sur des tabourets, soutiennent une croix (7). Autour d'eux, cinq médaillons représentent des femmes non nimbées, aux vêtements bleus ou blancs parfaitement drapés, la tête recouverte d'un voile semblable à celui que porte d'ordinaire la Vierge. Leur main gauche est levée ; de la droite elles tiennent une croix d'or. Les trois saintes de la rangée inférieure appartiennent au groupe des saintes solitaires martyres (8) : ce sont sainte Février, sainte Eugénie et sainte

(1) Cf. les émaux d'une couverture d'évangéliaire, à Sienne (Labarte, pl. 61), et Vat., 1156 (Seroux d'Agincourt, pl. 57).

(2) B. N., 1208, f° 63 (onzième siècle, Bordier, 157-158). Vat., 1162, f° 48. B. N., 543, f° 23 (Bordier, 187). Vat. Urb., 2 (1128), (Agincourt, pl. 59); manuscrit de Vatopédi, cité par Bayet, o. *l.*, 178. Tous ces manuscrits sont du douzième siècle.

(3) Tischendorf, *Evang. apocr.*, 382.

(4) *Manuel*, 199.

(5) Tischendorf, *o. l.*, 370 et suiv.

(6) Cf. Bayet, *o. l.*, 153 et suiv., et, sur les représentations de l'Anastasis, ma notice sur deux manuscrits de Messine (Mél. de l'Ecole de Rome, 1888).

(7) C'est une réduction de la scène de l'Exaltation de la sainte croix (*Manuel*, 344 et note).

(8) *Manuel*, 343.

Anastasie. Les deux autres figures représentent sainte Agathe et sainte Thècle. Toutes ces figures, immobiles et calmes, sont excellentes de tenue et d'expression : elles rappellent d'une manière frappante les saintes représentées dans le *Ménologe basilien* (1).

4° Les mosaïques de la voûte d'arête sont fort imparfaitement conservées et ont été en grande partie remplacées par une peinture grossière. Des quatre bustes de saints qui occupaient les quatre triangles, un seul subsiste : saint Mokios, tenant de la main gauche les Evangiles, bénissant de la droite. La tête, non nimbée, est fort expressive.

Nous passons maintenant au compartiment central du narthex.

5° Dans la courbe intérieure des deux arcades ouvertes entre les murs est et ouest, des apôtres sont représentés. Dans celle de droite, saint Jacques, en buste, occupe le milieu de la voûte ; de chaque côté, saint Paul et saint Jean le Théologos sont debout (2). Tous deux sont vêtus de longues toges blanches assez bien drapées; mais les têtes trop allongées, les corps mal proportionnés, trop ramassés et trop courts, attestent la décadence. Dans l'arcade de gauche, saint Marc, en buste, occupe le centre de la voûte; saint André et saint Pierre sont debout de chaque côté, tous deux vêtus de blanc. La tête de saint Pierre, conforme au type ordinaire, est bonne; mais les corps trop courts attestent, comme dans l'autre arcade, une grande ignorance des conditions anatomiques.

6° Au dessus de la porte d'entrée qui mène dans l'église, le Christ est représenté en buste. Sa tunique est dorée ; un manteau bleu l'enveloppe, découvrant le côté droit. La main droite s'appuie sur la poitrine ; la gauche, cachée sous le manteau, soutient un livre ouvert où on lit :

+ ΕΓΩΕΙ
ΜΙΤΟΦΩC
ΤΟΥΚΟC
ΜΟΥΟΑ
ΚΟΛΟΥΘΩΝ
ΕΜΟΙΟΥ

ΜΗΠΕΡΙ
ΠΑΗCΕΙ
ΕΝΗCΚΟ
ΤΙΑΑΛΛΕ
ΞΕΙΤΟΦΩC
ΤΗCΖΩΗC

(1) *Menologe basilien*, édit. du card. Albani. Urbin, 1727, II, 191, 218, 84, 197, 219.

(2) *Manuel*, 299.

De longs cheveux bruns, la moustache et la barbe encadrent la figure, non point traités sommairement et par masse, mais avec un soin minutieux du détail. Le front est haut, le nez assez épais, la bouche forte, les joues bien modelées. Des traits d'un brun plus foncé marquent les ombres sur le ton bistré de la figure. L'aspect du visage est sévère, d'une beauté austère et hautaine. Ce n'est point ici le Christ du *Manuel*, dont « le principal caractère du visage est la douceur (1); » c'est le Christ *Pantocrator* (2), tel que le représente l'école byzantine à partir du onzième siècle (3), tel qu'il apparaît, au douzième siècle, dans la chapelle palatine de Palerme (4), dans l'église de la Martorana ou dans les mosaïques de Kachrie-Djami à Constantinople (5). C'est de ce type que naîtront ces Christs farouches et barbares du treizième et du quatorzième siècle, qu'on rencontre au monastère de Daphni, près d'Athènes, ou dans les dernières mosaïques de la Kachrie-Djami (6).

7° Au-dessus de la porte d'entrée, en face de l'image du Christ, l'autre tympan renferme cinq médaillons. Au milieu, le Christ, bien drapé, tient un rouleau de la main gauche; de chaque côté, deux saints sont représentés, portant dans la droite une croix. Ce sont des saints particuliers à l'église grecque, et qu'on trouve presque toujours réunis : saint Elpidiphoros, saint Anempodistos, saint Akyndinos et saint Pégasios (7).

8° Enfin, dans la voûte d'arête, les quatre triangles sont occupés par quatre médaillons. Dans l'un est figurée la madone, en attitude d'orante, sans nimbe, enveloppée d'un manteau bleu à larges bandes d'or. La tête est dure, mais bien modelée, les draperies surtout sont excellentes. Pourtant ici, comme pour la figure du Christ, on sent l'influence de l'école monastique du onzième siècle : le beau type de la Vierge, tel qu'il était encore conçu au neuvième

(1) *Manuel*, 452.

(2) C'est ce que prouve l'inscription du livre. Cf. *Manuel*, 462. L'aspect du visage change suivant l'idée morale qu'on veut plus particulièrement exprimer.

(3) Cf. les indications que j'ai données à ce sujet, *Bull. de corr. hell.*, mars 1885.

(4) Terzi, *La Cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo*, pl. 15.

(5) Kondakoff, *Mosaïques de la mosquée de Kachrie Djami*. Odessa, 1881 (en russe), pl. 3. Sur la date que nous acceptons ici et qui est proposée par Kondakoff, cf. l'ouvrage du savant russe.

(6) Kondakoff, o. *l.*, pl. 4.

(7) *Manuel*, 388. Cf., à Daphni, dans les arcades qui relient le vestibule à l'église, à gauche, S. Elpidiphoros et S. Anempodistos debout, à droite S. Akyndinos et un saint effacé.

siècle, tel qu'il apparaît dans les mosaïques de Sainte-Sophie (1), s'est singulièrement altéré. En face de la Vierge apparaît saint Jean Prodrome, en tunique blanche et manteau noir, avec de grands cheveux en désordre, une longue barbe, un visage allongé et dur. Les deux archanges, Michel et Gabriel, occupent les deux autres triangles : tous deux ont de longs vêtements blancs médiocrement drapés, de grandes ailes éployées, et, en main, de longues hastes d'or terminées par un fleuron. Le visage est imberbe, les cheveux bouclés sont traversés d'une bandelette blanche ; mais l'expression est dure, entièrement dépourvue de cette souriante jeunesse, et de cette majesté sereine qu'avaient les beaux anges du sixième siècle (2), et dont l'école du dixième siècle conservait encore la tradition (3). Déjà, dans le *Ménologe basilien*, on sent l'influence de l'école monastique (4) ; mais c'est surtout dans les mosaïques de Palerme qu'on voit se développer les principes dont les mosaïques de Saint-Luc offrent le premier germe ; Michel et Gabriel y paraissent de précoces vieillards, aux traits fatigués et tirés, sans noblesse et sans grâce (5).

9° Le troisième compartiment présente, sur la muraille orientale, une représentation de la Crucifixion. Le Christ y est figuré presque entièrement nu, couvert seulement d'un linge qui tombe de la ceinture jusqu'aux genoux, le corps maigre et déjeté, la tête retombant sur la poitrine, les pieds appuyés sur le *suppedaneum* (6). La croix est plantée sur un monticule, dans l'intérieur duquel se voit une tête humaine : c'est celle d'Adam, sur le tombeau duquel le crucifix avait été dressé (7), afin que le corps du premier homme fût arrosé et vivifié par le sang du Sauveur. A gauche, la Vierge est debout, levant la main droite vers le Christ, retenant de la gauche un pan de son manteau ; l'attitude est médiocre, les mains longues et sèches ; seule, la tête nimbée est assez bonne. Saint Jean l'évangéliste, debout à droite de la

(1) Salzenberg, *o. l.*, pl. 32.

(2) Salzenberg, *o. l.*, pl. 21. Labarte, pl. 3. A Saint-Vital de Ravenne, la philoxénie d'Abraham.

(3) Salzenberg, pl. 27. B. N., 278 (Bordier, 95). Labarte, *o. l.*, pl. 46 (neuvième siècle, Cf. Bordier, 87). Cf. le S. Michel de la Pala d'Oro (Labarte, pl. 60).

(4) *Menol.*, I, 5, 19, surtout 63.

(5) Terzi, o. *l.*, pl. 16, 17. Cf. pl. 20, 22. Pourtant, au quatorzième siècle, on trouve encore de beaux types d'anges (B. N , 1242, Bordier, 241).

(6) Martigny, *Dict. des ant. chrét.*, 192, 193.

(7) *Manuel*, 196.

croix, est plus heureusement traité : les vêtements blancs, dont la main gauche relève un pan, sont habilement drapés; la tête, que soutient la main droite, est remarquable par son expression de douleur et de tristesse.

Pour la date de nos mosaïques, cette représentation de la Crucifixion a une assez grande importance. L'art chrétien, qui longtemps hésita à peindre le Christ souffrant et condamné (1), répugna plus longtemps encore à dépouiller de ses vêtements la personne divine. Dans les représentations du sixième siècle, les plus anciennes que nous connaissions (2), le Christ est toujours vêtu d'une longue tunique; et cette tradition se conserva intacte jusqu'au neuvième siècle (3). En outre, si l'on consentait à peindre les souffrances du Sauveur, on ne voulait point toutefois représenter son cadavre. Dans la miniature du neuvième siècle, le Christ garde le corps droit, les bras horizontalement placés, la tête conserve une apparence de vie; ce n'est guère qu'à la fin du dixième siècle qu'un goût plus réaliste l'emporta. Alors le long *colobium* fut remplacé par un linge descendant de la ceinture jusqu'aux genoux; alors la tête retomba sur la poitrine; parfois même le corps se tordit dans les convulsions suprêmes de la mort (4). Un émail de la Pala d'Oro (dixième siècle) (5), un diptyque de la fin du onzième siècle (6), plusieurs autres monuments du dixième et du onzième siècle (7) peuvent donner quelque idée de ces traditions nouvelles qui s'établissent. Pourtant, à la fin du dixième siècle, les deux représentations existaient l'une à côte de l'autre : dans le *Ménologe basilien* on trouve des crucifiés tantôt vêtus du long *colobium* (8), tantôt d'un petit jupon court (9). La mosaïque de Saint-Luc appartient à une époque où la tradition était entièrement fixée : on semble même s'être complu à exagérer

(1) Cf. Stockbauer, *Kunstgesch. des Kreuzes*, 148 et suiv. Sur les premières images, *ibid.*, 159 et suiv. Cf. aussi *Ann. arch.*, t. XXVI et XXVII. *Iconographie du Christ.*

(2) Texte de Choricius de Gaza, dans Bayet, *Recherches*, 61. Manuscrit Syriaque de Florence (Bayet, *ibid.*, 72-73. Labarte, pl. 44). Croix de Monza (Bayet, *ibid.*, 126. *A. arch.*, XXVI, 139).

(3) B. N., 510, f° 30 (Bordier, 67, 68). Labarte, II, p. 171.

(4) *Ann. arch.*, XXVI, 143. Martigny, *o. l.*, 192. Labarte, III, p. 12.

(5) Labarte, pl. 60, III, p. 19.

(6) Bayet, *L'art byzantin*, 193. *Ann. arch.*, XVIII, 109.

(7) Mosaïque de Florence (Stockbauer, *o. l.*, 173). Portes de Saint-Paul, (*ibid.*, 174).

(8) *Menol.*, I, 221.

(9) *Menol.*, II, 194.

la maigreur du cadavre et l'expression de souffrance empreinte sur le visage. Avant la fin du dixième siècle, une semblable représentation est de tout point impossible dans l'art byzantin ; telle qu'elle est, elle paraît plutôt appartenir au milieu du onzième siècle (1).

L'iconographie de la Crucifixion, comme celle de l'Anastasis ou de la Nativité, atteste la variété des traditions qui gouvernaient alors l'art byzantin. La crucifixion, telle qu'elle est représentée dans le manuscrit syriaque de la *Laurentienne*, ou dans le *Grégoire de Nazianze* de la Bibliothèque nationale, est tout autrement compliquée qu'elle ne paraît dans notre mosaïque. Les deux larrons crucifiés, le centurion qui perce le flanc du Christ, le soldat qui lui tend l'éponge imbibée de vinaigre, d'autres soldats assis aux pieds de la croix, des femmes, des spectateurs viennent animer la scène et compliquer la composition. C'est cette tradition ancienne qu'a recueillie le *Guide de la peinture* (2), sans mentionner même la représentation plus simple que nous avons ici sous les yeux. Celle-ci, dont la composition rappelle les procédés de la sculpture, ne paraît point antérieure, au moins pour l'Orient, au milieu du dixième siècle. C'est une nouvelle preuve de l'esprit inventif qui animait à cette époque l'école byzantine.

10° En face de la crucifixion, dans le tympan placé au-dessus de la fenêtre, trois saintes, tenant à la main des croix d'or, sont représentées dans des médaillons ; ce sont sainte Euphémie et sainte Marine à droite ; à gauche, sainte Julienne : elles rappellent, par leur attitude, les figures de saintes précédemment décrites. Au-dessus d'elles, trois femmes sont debout ; deux d'entre elles, vêtues du costume des impératrices byzantines, tiennent un globe d'une main, de l'autre une croix : la troisième, vêtue d'une longue robe blanche, par dessus laquelle une tunique rouge est passée, a la tête ceinte d'un bandeau ; dans la main droite elle porte également une croix. Les deux premières sont désignées sous les noms de sainte Barbe et de sainte Catherine ; il m'a été impossible de distinguer le nom de la troisième.

11° Les mosaïques de la voûte d'arête ont été partiellement endommagées ; toutefois, trois des médaillons de saints qui occupaient les triangles subsistent : ce sont saint Cyrus, saint Jean et saint Cosmas. Le portrait de ce dernier est particulièrement

(1) Cf. la même représentation à Daphni et Vat., 1156 (Agincourt, pl. 57, douzième siècle).

(2) *Manuel*, 195.

remarquable : une barbe courte, une moustache, des cheveux bruns encadrent une tête fine et bien modelée; le saint, vêtu d'une tunique blanche et d'un manteau brun, tient de la main gauche un livre, de la droite un couteau, qui rappelle sa profession de médecin.

12° Le dernier sujet représenté dans le narthex n'est guère moins intéressant que l'épisode de saint Thomas, décrit au début, et auquel il fait pendant. Dans la conque placée au-dessus de la fenêtre latérale de gauche, on a représenté ce que l'iconographie byzantine appelle la Sainte ablution (ὁ νιπτήρ) (1), ce qu'on nomme en Occident le lavement des pieds. Le Christ, vêtu d'une tunique dorée, recouverte d'un manteau de pourpre violette, les pieds chaussés de sandales, est agenouillé devant saint Pierre auquel il lave les pieds : la manche droite de sa tunique est retroussée, les deux mains sont recouvertes d'une serviette sur laquelle le pied est posé. La tête est assez bonne, l'attitude médiocre. A côté du Christ, saint Pierre, non nimbé, est assis sur un banc : il est vêtu d'une longue robe blanche, sa main gauche relève un pan de son vêtement pour découvrir la jambe et le pied que tient le Christ; de la main droite, levée, le saint fait un geste d'étonnement. Sur le même banc, un autre apôtre, imberbe, détache sa sandale : le bras droit, nu, est fort bien modelé, mais le mouvement de la tête, que le saint penche en avant pour apercevoir le Christ, est forcé et peu naturel. De chaque côté de ce groupe, cinq apôtres forment un groupe compact; comme dans l'épisode de saint Thomas, les têtes sont excellentes, et l'artiste s'est appliqué à varier les attitudes et les expressions. La composition est excellente, le modelé des visages et de toutes les parties nues fort habilement rendu, les draperies bien disposées.

Le sujet de la sainte ablution est presque aussi rare, dans l'iconographie byzantine, que celui de l'incrédulité de saint Thomas. Le plus ancien exemple qu'en fournisse l'art byzantin se trouve, cette fois encore, à Monreale (2). Aussi les détails de la composition semblent-ils avoir été fixés, de bonne heure, d'une manière durable. La mosaïque de Saint-Luc est exactement conforme aux indications du *Guide de la peinture*.

Enfin, dans la courbe de l'arcade qui précède la conque, trois apôtres viennent compléter la série des douze premiers disciples.

(1) *Manuel*, 189; édit. d'Athènes, 131.

(2) Serra di Falco, *o. l.*, p. 13. En Occident, on trouve une représentation dès le neuvième siècle (Labarte, pl. 12. *A. arch.*, XVII, 372.

Au sommet de l'arcade, saint Simon est représenté en buste ; de chaque côté, saint Luc et saint Matthieu sont debout. Saint Luc est particulièrement remarquable : ses longs vêtements blancs sont parfaitement drapés ; la tête, encadrée de cheveux frisés et d'une barbe taillée en pointe, est excellente. La main droite tient un livre, la gauche est levée.

S'il faut apprécier maintenant l'ensemble de cette décoration, nous dirons que, par bien des côtés, elle rappelle les traditions de l'école du dixième siècle. Dans l'attouchement de saint Thomas et dans le lavement des pieds, la composition est excellente, les proportions parfaites ; chaque personnage est traité avec un naturel remarquable : la variété des attitudes, le caractère individuel des visages, la justesse du modelé, l'heureuse disposition des draperies forcent l'attention. Dans ces longues robes blanches aux plis nombreux et harmonieux, on trouve comme un ressouvenir des belles figures du cinquième et du sixième siècle, et parfois comme une imitation lointaine des modèles de l'antiquité. Mais déjà, à quelques détails, on sent que le dixième siècle est passé : les figures des saints isolés s'allongent et s'amaigrissent, les proportions du corps sont moins exactement observées. Ici, dans la crucifixion, les parties nues trahissent une insouciance extrême des connaissances anatomiques ; là, dans les images du Christ, de la Vierge ou des anges, apparaît le caractère nouveau que l'école monastique du onzième siècle assigne à ces figures. Les plis des draperies deviennent raides et cassants, certaines attitudes sont gauches et forcées. L'expression des visages est pleine de vivacité et de naturel, mais les mains, longues et sèches, trahissent la décadence. Nous avons, plus d'une fois, au cours de cette étude, comparé ces mosaïques aux miniatures du *Ménologe basilien* : elles relèvent, en effet, de l'école artistique qui a produit ce précieux manuscrit. Les peintres du *Ménologe* aussi s'appliquent à varier l'expression des visages (1) ; ils traitent les draperies de la même manière que les mosaïstes de Saint-Luc (2), et les prophètes du *Ménologe* portent la toge blanche avec autant d'ampleur que les apôtres du couvent. Les groupes se disposent dans le manuscrit comme dans les mosaïques (3). Il serait facile de multiplier ces comparaisons, qui prouvent, d'une manière si nette, l'origine

(1) *Menol.*, II, 17.

(2) *Menol.*, II, 2, 8, 33, 80, 91 ; surtout II, 35 = f° 250 (dû au pinceau de Pantaléon).

(3) *Menol.*, II, 17, 209, etc.

artistique des mosaïques de Saint-Luc : il suffira de citer en exemple la représentation des saints Cosme et Damien (1); par l'attitude, le costume, le visage, ils rappellent, de tout point, les personnages de nos mosaïques. Ainsi l'étude archéologique des monuments conduit au même résultat que les recherches historiques; c'est au milieu du onzième siècle qu'il faut attribuer les mosaïques du second narthex. On verra tout à l'heure que celles de l'église même appartiennent au même temps.

II. — Mosaïques de l'étage inférieur.

Si, franchissant les portes du narthex, nous entrons dans l'église, nous trouvons l'étage inférieur du monument entièrement tapissé de mosaïques. Dans la courbe des arcades tendues au-dessus du vestibule, dans les voûtes d'arête qu'elles soutiennent, dans les passages qui du vestibule mènent dans l'église, dans les voûtes qui couvrent les branches de la croix, dans les hémicycles ménagés au rentrant des maîtres piliers, dans les arcades qui donnent accès aux petites absides, dans ces absides enfin, apparaissent sur un fond d'or une multitude de saints moines et de saints évêques, aux attitudes graves et calmes, aux traits sévères et durs. Les héros les plus illustres de l'ascétisme byzantin ont été représentés dans cette église de monastère, et proposés en quelque sorte en modèle à l'admiration de leurs successeurs. Sur tous ces visages un même sentiment éclate, celui du recueillement et du respect : l'artiste ne s'est point piqué d'introduire la variété dans l'expression des figures ; mais il a su du moins poser et draper ses personnages, bien qu'ici encore les proportions des corps soient déjà singulièrement courtes et ramassées. Pour ces mosaïques aussi, les comparaisons avec le *Ménologe* sont fort instructives. Non seulement beaucoup des personnages représentés à Saint-Luc figurent avec les mêmes traits et la même attitude dans le manuscrit du Vatican : mais prenez n'importe lequel des martyrs ou des saints du *Ménologe*, il semblera détaché des murailles de Saint-Luc. Nous ne pouvons citer en détail les nombreuses figures du manuscrit qui se rapprochent de nos mosaïques (2) ; mais il faut, parmi elles, signaler cinq apô-

(1) *Menol.*, I, 158.

(2) *Menol.*, I, 56, 120, 127, 183 ; II, 39, 48, 50, 67, 116, 136, 177, 198, 199, 200, 201, 215, 217.

tres dus au pinceau de Siméon Blachernita (1), et qui peuvent compter parmi les plus belles peintures du manuscrit. Les mosaïques de Saint-Luc n'en sont point indignes. Sans doute, quand il s'agit de composer une scène, de placer les personnages dans des attitudes variées, l'art byzantin du onzième siècle montre quelque gaucherie et quelque gêne; mais il excelle à peindre ces calmes et immobiles figures, à rendre ces expressions graves et comme figées, à représenter ces héros de l'église et du cloître, qu'il chérit ardemment, et dont les images, transmises d'âge en âge, ornent aujourd'hui encore les murailles de toute église d'Orient.

1° A gauche du bras occidental de la croix, plus élevé que la voûte du vestibule, deux saints sont représentés dans la courbe de la première arcade. Ce sont saint Théodore Studite et saint Daniel l'ascète (Ο ΤΗϹ ϹΚΗΤΕΟϹ), tous deux vêtus du costume monastique, avec la longue robe brune et le manteau noir jeté sur les épaules. Par un geste familier aux ascètes byzantins, ils élèvent les deux mains à la hauteur de la poitrine : les têtes sont nimbées et terminées par de longues barbes blanches taillées en pointe (2). Par un procédé particulier aux mosaïstes byzantins, les lumières qui éclairent les visages sont figurées par des mosaïques d'argent. Les figures sont bien modelées, mais les corps sont courts et ramassés.

La voûte d'arête qui suit est partagée, suivant l'usage, en quatre compartiments triangulaires, renfermant chacun un médaillon de saint : ce sont saint Théoctistos, saint Maximos, saint Nil et saint Dositheos (3), tous barbus et tenant à la main une croix (4). — Deux autres médaillons sont placés au-dessus de l'arcade trilobée, séparés par des arabesques bleues, courant sur fond d'or; ils représentent saint Joannikios (5) et saint Sisoës (6) : tous deux, comme les précédents, tiennent en main une croix.

Au tympan de l'arcade adossée au mur occidental, une mosaïque remarquable représente saint Luc Ο ΓΟΥΡΝΗΚΗΟΤΗϹ (?) en

(1) *Menol.*, I, 166, f° 150 du manuscrit.

(2) Sur ces deux saints, cf. *Manuel*, 332, 333, et *Menol.*, I, 181, une représentation, différant d'ailleurs de notre mosaïque, de saint Théodore Studite.

(3) *Manuel*, 332, 333.

(4) Cf. *Menol.*, II, 90, S. Theoctistos.

(5) *Manuel*, 334 ; *Menol.*, I, 164.

(6) *Manuel*, 335.

attitude d'orant. Les cheveux sont noirs, la barbe de même couleur et taillée en pointe, le visage maigre aux pommettes très saillantes, la tête excellente, pleine de vie et d'expression. Malheureusement je n'ai pu trouver aucun renseignement sur le saint figuré dans cette mosaïque, ni sur l'épithète de ὁ γουρνηκηότης qui lui est attribuée. Ce n'est point assurément le patron du monastère; ce dernier se trouve représenté plus loin avec un aspect tout différent. Sans doute dans ce saint Luc il faut reconnaître quelqu'un de ces saints grecs, de date relativement récente, comme saint Nikon de Sparte, auquel il fait pendant.

Enfin, dans l'arcade ouverte entre le maître pilier de gauche et le petit pilier, quatre saints moines sont représentés debout : à gauche, saint Arsène et saint Antoine (1), ce dernier vêtu d'un manteau bleu relevé sur la tête comme la cagoule des pénitents du moyen âge; à droite, saint Hilarion et saint Ephrem (2).

Dans les deux compartiments du vaisseau latéral de gauche, des peintures de date récente ont remplacé les mosaïques.

2° Dans la première arcade à droite de la croisée, saint Jean Climaque (Ο ΤΗϹ ΚΛΗΜΑΚΟϹ) et saint Macarios l'Egyptien sont représentés en costume monastique, ce dernier assez avancé en âge, avec des cheveux gris et une barbe en pointe de la même couleur, ressemblant de tout point au portrait que le *Ménologe* trace du même saint (3). Dans les compartiments de la voûte en arête, quatre médaillons contiennent les figures de saint Poimen (4), de saint Abramios (5), de saint Jean le mutilé (Ο ΚΛΟΒΟϹ pour ὁ Κολοβός) (6), et de saint Jean le Calyvite (7). Ce dernier, imberbe, au visage maigre et ascétique, aux cheveux roux coupés court, a, dans l'iconographie byzantine, un type d'une singulière énergie (8), qui est ici rendu avec une grande vigueur. Les quatre saints tiennent en main une croix. Au-dessus de l'arcade trilobée, deux autres médaillons représentent saint Etienne le jeune (9) et saint Martinianos.

Au tympan de l'arcade adossée au mur occidental, une remar-

(1) *Manuel*, 330, 331.
(2) *Manuel*, 330, 333. Cf., pour S. Hilarion, *Menol.*, I, 132.
(3) *Menol.*, II, 121. *Manuel*, 333.
(4) *Manuel*, 333.
(5) *Manuel*, 332. *Menol.*, I, 150.
(6) *Manuel*, 335.
(7) *Manuel*, 335.
(8) *Menol.*, II, 109.
(9) *Manuel*, 332.

quable mosaïque représente saint Nikon le pénitent (1) (Ο ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΑΙ) (*sic*). Il est, comme saint Luc, en attitude d'orant : sa barbe et ses cheveux sont noirs; son visage parfaitement modelé. Il semble que le mosaïste se soit particulièrement appliqué à ces deux figures de saints, de proportions plus grandes et d'exécution plus soignée.

Enfin, dans l'arcade ouverte entre le maître pilier et le petit pilier, on trouve, à droite, saint Euthymios (2), avec une longue barbe descendant jusqu'à la ceinture (3), et saint Sabas (4); à gauche, saint Pachome (5) et saint Theodosios (6). Tous tiennent en main des croix et rappellent, par l'attitude et le costume, les ascètes représentés dans le *Ménologe basilien*.

La nef latérale de droite est, comme celle de gauche, décorée de peintures de date fort récente.

3° Dans l'espace réservé sous la coupole, au-dessus des niches ménagées dans l'épaisseur des maîtres piliers, se trouvent des conques demi-sphériques décorées de mosaïques. On y a placé quatre des grands saints de l'Eglise orientale, choisis, non plus parmi les moines qui décoraient uniformément le vestibule, mais parmi les évêques. Au premier pilier de gauche, c'est saint Grégoire le Thaumaturge, évêque de Néocésarée, représenté en buste et vêtu du costume épiscopal; il porte un livre sur le bras gauche. La tête est traitée avec beaucoup de soin : une barbe grise et des boucles, retombant sur les côtés du visage, l'encadrent; le crâne est chauve (7). Au pilier de droite apparaît saint Nicolas, vêtu, lui aussi, du costume épiscopal et tenant de la main gauche le livre des évangiles (8). Au second pilier de gauche, saint Basile a une tête énergique, encadrée d'une barbe noire et de cheveux de même couleur (9). Enfin, au second pilier de droite, saint Jean Chrysostome est représenté (10). Les quatre figures sont d'une exécution remarquable, les draperies sont heureusement disposées, les visages traités avec une vigueur et un natu-

(1) *Manuel*, 336.
(2) *Manuel*, 330.
(3) *Menol.*, II, 125.
(4) *Menol.*, II, 11.
(5) *Manuel*, 330.
(6) *Ibid.*. Cf. *Menol.*, II, 173.
(7) *Manuel*, 318. *Menol.*, I, 194.
(8) *Manuel*, 316. *Menol.*, II, 12.
(9) *Manuel*, 316. *Menol.*, II, 75.
(10) *Manuel*, 316.

rel dignes d'attention. Chaque personnage a un type individuel fortement caractérisé. Les mains seules sont mauvaises et déparent ces portraits.

4° Dans le bras droit de la croix, la voûte est également tapissée de mosaïques. Quatre médaillons occupent les quatre compartiments triangulaires. Dans l'un, le Christ, vêtu d'une tunique dorée et d'un manteau bleu, tient, de la main gauche, un livre et bénit de la droite. De longs cheveux bruns, traités avec un soin peut-être excessif, et une barbe roussâtre encadrent la figure, fort allongée et d'un modelé médiocre. Le type du Seigneur, tel qu'il est ici représenté, semble bien appartenir au onzième siècle. En face du Christ, saint Zacharie est vêtu d'une tunique blanche, recouverte d'un grand manteau rouge attaché sur le devant de la poitrine. De longs cheveux blancs et une barbe en pointe encadrent le visage. Enfin, les deux autres compartiments renferment, l'un, l'archange Uriel, dont la tête est repeinte; l'autre, l'archange Raphaël, vêtu de blanc, et tenant à la main une haste, terminée en fleuron. De grandes ailes flottent derrière lui. La tête, couronnée de cheveux bouclés que traverse une bandelette, est médiocre et nullement supérieure aux figures d'archanges placées dans le second narthex.

Au tympan des arcades qui soutiennent la voûte, d'autres mosaïques représentent, à l'est, la madone tenant le Christ enfant; à l'ouest, un saint dont le nom a disparu. Il porte des vêtements blancs heureusement drapés, et, de la main, tient un volumen rouge. La tête, imberbe, couronnée de cheveux frisés, est d'un modelé juste et fin; l'ensemble est excellent. La madone n'est pas moins remarquable. Les draperies de son manteau bleu et du voile liseré d'or qui couvre sa tête sont fort bien traitées; le Christ, en tunique bleue, recouverte d'un manteau doré, a une tête charmante et une attitude d'un naturel parfait. Au-dessus de l'arcade trilobée qui sépare le bras de la croix du vaisseau central, trois médaillons renferment, au milieu, une croix à huit branches inscrite dans un cercle; de chaque côté, l'image de saint Ananias et de saint Cléopas (1), tous deux parfaitement drapés. Au-dessus de la porte d'entrée, deux autres des disciples, Sosipatros et Jason (2), sont figurés.

5° A la voûte du bras gauche de la croix, quatre médaillons remplissent les quatre compartiments triangulaires. L'un ren-

(1) *Manuel*, 312, 310.
(2) *Manuel*, 313.

ferme une image du Christ, vêtu d'une robe dorée et d'un manteau bleu, tenant sur le bras droit un livre gemmé. Le type du Sauveur est ici fort différent de la représentation placée au bras sud de la croix. De longs cheveux très fins d'un blond clair, une barbe de la même couleur encadrent un visage au teint sombre, éclairé seulement par quelques lumières d'argent; des yeux profonds se creusent sous les sourcils. L'air du visage a quelque chose d'étrange, qui fait contraste avec les portraits ordinaires du Sauveur (1). En face du Christ, saint Jacques l'Adelphotheos est représenté en costume épiscopal (2), avec de longs cheveux et une barbe blanche, un teint fortement bistré comme celui de Jésus. Les deux autres compartiments sont occupés par les archanges Michel et Gabriel, d'exécution aussi médiocre que ceux de la croisée du sud.

Au tympan de l'arcade orientale, la madone est encore une fois représentée portant l'enfant Jésus, mais avec un type fort différent de celui que nous avons rencontré tout à l'heure. Dans la croisée de droite, la madone tient de ses deux mains abaissées le Christ sur sa poitrine : ici, Jésus est, au contraire, renversé sur le bras droit de la madone dans une attitude gauche et maladroite. La madone elle-même, au reste fortement retouchée, est médiocre; mais la comparaison des deux images atteste la variété des types attribués à la madone dans l'iconographie byzantine, et dont les sceaux byzantins offrent fréquemment la preuve (3). Au-dessus de l'arc trilobé qui sépare la branche de la croix du vaisseau central, trois médaillons renferment des saints aux vêtements blancs : saint Nicanor, saint Timon et saint Akylas (4). Au-dessus de la porte d'entrée sont placés trois autres des disciples : Barnabas, Etienne et Prochoros (5). Mais la mosaïque la plus intéressante est celle qui, au tympan de l'arcade occidentale, représente le patron même du couvent : saint Luc. Il est figuré en buste, les mains levées dans l'attitude d'orant, vêtu d'un manteau bleu, retombant sur ses bras et sa poitrine en draperies nombreuses et élégantes. Une cagoule bleue, à bande d'or, est placée sur sa tête; une barbe blonde et longue, taillée en pointe, termine le

(1) Cf. Didron, *Manuel*, p. 454, note.
(2) *Manuel*, 317. Cf. *ibid.*, 309.
(3) Schlumberger, *La Vierge, le Christ et les saints sur les sceaux byzantins*, 1-4, 20 et suiv.
(4) *Manuel*, 312, 313, 315.
(5) *Manuel*, 312, 313, 315.

visage. Le modelé est excellent. Les mains, petites et sèches, sont moins heureusement rendues; mais l'expression est vivante et l'ensemble remarquable (1).

6° Enfin, les petites absides sont également ornées de mosaïques. A gauche, dans la courbe de l'arcade qui donne accès dans le sanctuaire, de saints évêques sont représentés debout : à gauche, saint Cyrille d'Alexandrie et saint Ignace le Théophore (2); à droite, saint Grégoire de la grande Arménie (3), et un autre dont le nom a disparu, peut-être saint Clément de Rome (4). Tous quatre sont vêtus du costume épiscopal. Dans le reste de l'abside, les mosaïques ont disparu et ont été remplacées, au dix-septième siècle, par de médiocres peintures.

La décoration de l'abside de droite est tout autrement complète et intéressante. Dans l'arcade d'entrée, quatre figures de saints apparaissent : à droite, saint Philotheos (5) et saint Denys l'Aréopagite (6); à gauche, saint Hierotheos (7) et saint Grégoire de Nysse (8). Tous quatre portent le costume épiscopal. Comme la plupart des ascètes et des saints qui décorent les murailles de Saint-Luc, ils ont le corps court et ramassé, l'attitude un peu compassée et raide; les têtes, assez bien traitées, semblent toutes copiées sur le même modèle. Ces figures aussi ont de grandes ressemblances avec les miniatures du *Ménologe basilien*.

Dans la voûte d'arête qui couvre l'abside, quatre médaillons représentent saint Antipas, saint Polycarpe (9), saint Anthimos et saint Eleutherios. Dans l'arcade du fond, quatre autres saints évêques sont debout : saint Spyridon (10) et saint Silvestre (11) à gauche, saint Cyprien et saint Achille (Ἀχειλίος) (12) à droite. Dans la fenêtre géminée qui s'ouvre au fond de l'abside, saint Théodore Tiron, en buste, tenant de la main une croix, est placé entre les deux arcades.

(1) Cf. une représentation de S. Luc le Jeune dans un manuscrit de Messine, que j'ai étudié ailleurs (Mél. de l'Ecole de Rome, 1888). *Manuel*, 333.
(2) *Manuel*, 316, 317.
(3) *Manuel*, 318. *Menol.*, I, 76.
(4) On lit la fin seule du nom : ...MHC (Κλήμης). *Manuel*, 320.
(5) *Manuel*, 337. *Menol.*, I, 40.
(6) *Manuel*, 317.
(7) *Manuel*, 318. *Menol.*, I, 92.
(8) *Manuel*, 317. *Menol.*, II, 92.
(9) *Manuel*, 318, 319.
(10) *Manuel*, 316. *Menol.*, II, 24.
(11) *Manuel*, 317. *Menol.*, II, 78.
(12) *Manuel*, 329, 330.

La partie la plus intéressante de la décoration est celle qui occupe le tympan des deux arcades nord et sud. On y a représenté deux sujets empruntés aux plus vieilles traditions de l'art chrétien primitif (1) : à droite, les trois jeunes gens dans la fournaise (ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΤΡΕΙϹ ΠΑΙΔΕϹ); à gauche, Daniel dans la fosse aux lions. Les trois enfants placés dans la fournaise sont vus en buste seulement : celui du milieu étend les mains en attitude d'orant; les deux autres les tiennent levées devant la poitrine. Les têtes imberbes sont fort bonnes. Au-dessus d'eux plane un ange qui étend les mains sur la tête des martyrs. De l'autre côté, Daniel est debout, les mains levées, en attitude d'orant, la tête imberbe. Il porte des braies de couleur bleue, semblables aux saraballes dont sont vêtus les mages (2), une tunique et un grand manteau rouge attaché sur le devant de la poitrine et retombant le long du dos. Deux lions rampent à ses pieds (3). Ces sujets, empruntés à l'art chrétien primitif, se trouvent rarement séparés dans les manuscrits byzantins. Dans le *Grégoire de Nazianze* du neuvième siècle, dans le *Ménologe* du onzième, ils sont placés l'un à côté de l'autre, comme dans les mosaïques de Saint-Luc. D'ailleurs, l'art byzantin n'a nullement cherché à innover dans ces sujets consacrés par une longue et respectable tradition. Au neuvième siècle (4), comme au dixième (5), le type est le même, et les mosaïques de Saint-Luc s'y conforment exactement.

L'impression que produit l'ensemble de cette décoration est fort mêlée. Assurément, on sent qu'un esprit bien ordonné a présidé au groupement des mosaïques dans les diverses parties de l'église, mettant au vestibule le chœur des saints solitaires, à l'abside celui des saints évêques ; dans les branches de la croix, les personnes divines et les anges, entourant le Christ du chœur des disciples. Nous trouverons plus loin encore la trace de cette savante disposition, qui classe les figures en groupes symétriques et assigne à chaque catégorie de sujets sa place déterminée. Mais, à côté de cette unité de conception, apparaissent dans l'exécution de singulières différences. Certaines figures sont

(1) Sur cette tendance de l'art au onzième siècle, à reprendre les sujets des catacombes. Bayet, *L'art byz.*, 167-168.

(2) Bayet et Duchesne, *Mission au mont Athos*, 253, 272.

(3) *Manuel*, 118, 120.

(4) B. N., 510, f° 435 (Bordier, 86).

(5) *Menol.*, II, 36, 37.

traitées avec un soin remarquable : ainsi les bustes de saint Nikon, des deux saint Luc et des évêques placés sur les piliers. Au contraire, les images des moines et des autres évêques sont d'une uniformité un peu monotone et d'une moindre valeur. Mais c'est surtout dans les mosaïques placées à la voûte des deux croisées que de grandes faiblesses apparaissent : les images du Christ et des archanges sont notablement inférieures au reste de la décoration. Il ne semble point pourtant qu'elles appartiennent à une autre époque : les caractères iconographiques leur assignent la même date qu'aux autres mosaïques. Mais, dans une décoration aussi considérable, plusieurs artistes ont trouvé à occuper leur talent : il semble bien que les mosaïques des croisées n'ont point été confiées au plus habile.

Quoi qu'il en soit, c'est au onzième siècle que nous reportent toutes ces figures; et si les saints ascètes, avec leurs traits rudes, leurs membres amaigris, rappellent d'une façon trop sensible le triomphe de l'école monastique (1), du moins plusieurs œuvres remarquables, en particulier les portraits de saint Nikon et des deux saint Luc, traités avec une rare vigueur, donnent une bonne idée de ce que l'école byzantine du onzième siècle était capable de produire.

III. — Mosaïques de l'étage supérieur.

1° A l'étage supérieur, les fenêtres ouvertes du gynécée sur l'église étaient également décorées de mosaïques. Les huit fenêtres géminées, encadrées entre les piliers, portaient, à la courbe de leurs arcades, de riches décors, et, au tympan de chacune d'elles, un buste de saint sur fond d'or était représenté. De ces images, plusieurs ont disparu : on distingue seulement, aux deux fenêtres de l'angle sud-ouest, les figures de saint Adrien et de saint Siméon; aux deux fenêtres de l'angle nord-ouest, celles de saint Procope et de saint Agathangelos. Les saints de l'angle sud-est s'aperçoivent mal dans la pénombre; ceux de l'angle nord-est ont été remplacés par de grossières peintures.

Même aventure est arrivée aux mosaïques du bras occidental de la croix. Les trois fenêtres trilobées portaient, dans la courbe de leurs arcades, un décor d'arabesques dorées sur fond bleu,

(1) Il faut remarquer, pourtant, que ces saints sont bien supérieurs à ceux de la fin du onzième siècle. Cf. Vat., 665 (Panoplie dogmatique) dans Agincourt, VI, pl. 58.

dont quelques parties subsistent, et, au tympan de chacune d'entre elles, trois médaillons de saints entièrement repeints aujourd'hui. Au-dessus des deux fenêtres latérales s'ouvrait, de chaque côté, une niche décorée de mosaïques et renfermant une roue enflammée, vers laquelle s'inclinaient deux anges placés dans l'espace triangulaire compris entre la courbe de l'arcade et l'angle de la muraille. Ces mosaïques aussi ont été remplacées par de mauvaises peintures.

Enfin, dans la voûte d'arête qui couvre la croisée ouest, quatre médaillons de saints occupaient les quatre espaces triangulaires. Deux d'entre eux subsistent aujourd'hui, et l'un a le visage fortement restauré. Seul, saint Simon a gardé son aspect primitif. La tête est excellente, pleine de vivacité, les draperies blanches bien traitées; la main gauche tient un volumen.

Les autres voûtes du gynécée ne semblent point avoir reçu une décoration en mosaïque; les croisées nord et sud seulement paraissent avoir fait exception, mais il ne reste aujourd'hui aucune trace de ces mosaïques.

2° La seule partie importante des mosaïques de l'étage supérieur est celle qui décore les quatre grand arcs de tête. Chacun d'eux porte au sommet de l'arcade un médaillon de saint, et de chaque côté, debout, un des saints guerriers. Au sud, saint Nestor est au centre, fortement retouché à la peinture; saint Démétrius et saint Théodore Tiron sont placés dans la courbe de l'arcade. Tous deux portent le costume militaire. Saint Démétrius a de hautes bottines blanches, des chausses bleues fort étroites, une tunique violette bordée d'or, par dessus laquelle la brigandine à écailles est passée. Un grand manteau blanc, attaché sur la poitrine, retombe derrière les épaules, une main tient la lance, l'autre s'appuie sur un bouclier rond (1). La tête, imberbe, est nimbée, mais l'ensemble est médiocre, le corps est court et trapu, le personnage mal posé. Saint Théodore Tiron est tout autrement remarquable : lui aussi porte le costume militaire, sur lequel est jeté un ample manteau violet; ses mains tiennent la lance et le bouclier. La tête, allongée, est terminée par une barbe brune taillée en pointe, le nez est mince et droit, les yeux largement ouverts, l'expression pleine de vie, le modelé excellent.

(1) Sur ce costume, qui apparaît vers le neuvième siècle et diffère entièrement de l'accoutrement militaire antique, voir Weiss, *Kostümkunde*, 2e édit., II, 53, 54.

Au grand arc occidental, saint Christophe, partiellement repeint, occupe le sommet de l'arcade. A ses côtés, saint Procope et saint Mercure sont debout, vêtus tous deux du costume militaire. Saint Mercure, les jambes nues, la tunique courte recouverte d'une brigandine d'or, un grand manteau violet retombant derrière les épaules, appuie la main droite sur la poignée de son épée. Des cheveux frisés, une barbe brune encadrent le visage. Saint Procope, armé de la lance et du bouclier, le visage imberbe, est moins heureusement traité.

Au grand arc septentrional, le médaillon repeint représente saint Nicolas le jeune; sur les côtés sont placés saint Théodore Stratilate, également restauré à force de peinture, et saint Georges, le dernier des six grands saints guerriers avec la tunique bleue bordée d'or, la brigandine, les chausses bleues, et un grand manteau rouge. Il s'appuie sur la lance et le bouclier. La tête imberbe, aux cheveux bouclés, est allongée et terminée en pointe; l'exécution est assez bonne.

Enfin, au grand arc oriental, les deux archanges Michel et Gabriel sont debout; entre eux, un médaillon représente le Sauveur. Les figures des deux archanges sont particulièrement remarquables. Gabriel est vêtu d'une robe blanche, par-dessus laquelle est passée une longue tunique bleue, ornée d'un large orfroi, et bordée au cou et à la partie inférieure d'une bande d'or. De grandes ailes de couleur violette, traversées de lumières d'or, retombent très bas, le long du corps de l'archange. Les pieds sont chaussés de bottines de pourpre. La main gauche tient une haste d'or, au haut de laquelle est fixée une plaque portant l'acclamation : ΑΓΙΟϹ, ΑΓΙΟϹ, ΑΓΙΟϹ. La tête, nimbée, est imberbe, et d'un modelé excellent : les cheveux sont blonds et bouclés, traversés d'une bandelette d'or, le nez droit et long, la bouche petite et bien formée. L'archange Michel, dont la partie inférieure est repeinte, porte le même costume, et tient, comme Gabriel, une haste dans la main ; les cheveux, blonds, sont éclairés de lumières dorées, et traversés d'une bandelette blanche; le modelé du visage est excellent.

Les huit figures que nous venons de décrire celles de saint Théodore Tiron et de l'archange Gabriel en particulier, sont peut-être les plus remarquables de toutes celles qui décorent le couvent de Saint-Luc. A côté des évêques et des moines, aux corps lourds et mal taillés, aux visages austères et rudes, ces beaux adolescents, au corps élégant et souple, au visage plein d'une sereine et juvénile beauté, semblent appartenir à une autre époque

et à une autre race (1). C'est qu'aussi bien ils ont une autre origine. Les uns sortent du cloître, les autres sont inspirés des modèles de l'antiquité. Pourtant on sent déjà que le beau temps de l'école du dixième siècle est passé ; si les visages sont toujours empreints d'une remarquable beauté, les proportions des corps sont moins exactes. La plupart des saints guerriers ont la stature ramassée et courte ; les deux archanges, au contraire, ont la taille allongée et amaigrie, d'une élégance un peu maniérée ; le dessin aussi a moins de sûreté. Mais l'éclat des couleurs, la vigueur de l'exécution, l'expression des visages compensent ces faiblesses, et les meilleures miniatures du *Ménologe* ne sont guère supérieures à ces figures.

Dans le *Ménologe*, où l'on retrouve, comme à Saint-Luc, cette perpétuelle association de traditions artistiques tout opposées, où les saints guerriers et les saints ascètes s'entremêlent continuellement (2), deux figures doivent être particulièrement rapprochées de nos mosaïques. C'est un portrait de saint Théodore Stratilate, dû au pinceau de Pantaléon (3), et une figure de saint Michel, tracée par Nestor (4). Par l'attitude, le costume, l'expression des visages, ces miniatures rappellent, à s'y méprendre, les mosaïques de Saint-Luc (5).

(1) Cf. Bayet, *L'art byzantin*, 182, 183.

(2) Voir, par exemple, f°s 313 et 314, S. Théodore et le moine Theodosios (édit. Albani, II, 172, 173). Le contraste des deux traditions est frappant.

(3) F° 313 (édit. Albani, II, 173).

(4) F° 168 (*ibid.*, I, 174).

(5) Il est intéressant de comparer aux archanges de Saint-Luc ceux qui décorent l'arc triomphal d'une église de Nicée, consacrée à la Κόιμησις τῆς Παναγίας. Ces mosaïques, signalées par Texier (*Asie Mineure*, I, 51), mais décrites par lui d'une manière fort incomplète, doivent être attribuées, ce semble, au dixième siècle environ. Une inscription, tracée sur la mosaïque du narthex, est ainsi conçue (1) :

+ ΚΕ ΒΟΗΘΗϢ CΩΔΧΛΩ ΝΙΚΗΦΟΡΩ
ΠΑΤΡΙΚΙΩ ΚΑΙ ΠΡΩΤΩ ΒΕCΤΗ ΚΑΙ
ΜΕΓΑΛΩ ΕΤΑΙΡΙΑΡΚΗ

Le grand hétériarque Nicéphore n'est point connu par les textes ; mais peut-être faut-il l'identifier avec un personnage du même nom, qu'un sceau de plomb désigne comme chef de la grande hétérie (Schlumberger, *Bulles de hauts fonctionnaires byzantins d'ordre mititaire*, dans les *Arch. de l'Orient latin*, t. I, p. 681-2), et qui vivait vers le dixième siècle. C'est à

(1) Texier a lu, peu exactement : πατρικίῳ, πραιποσίτῳ βεστ (ιαρίῳ).

IV. — Mosaïques de la coupole.

Les mosaïques de la coupole sont la seule partie de cette décoration qui fût jusqu'ici connue avec quelques détails. Didron, qui, en 1839, visita le couvent de Saint-Luc, a indiqué la disposition des mosaïques qui tapissaient cette portion de l'édifice (1); et, sur la foi des renseignements qu'il a donnés, l'auteur d'un récent ouvrage sur l'art byzantin a sommairement décrit cette importante décoration. « Au centre de la coupole, » dit M. Bayet, « domine la figure du Sauveur; tout autour, dans une zone concentrique, se groupent la Vierge, saint Jean-Baptiste et les quatre archanges; plus bas, viennent seize prophètes. Enfin, sur les pendentifs (entendez les trompes d'angle) sont représentées quatre scènes de l'Evangile : l'Annonciation, la Nativité, la Circoncision, le Baptême (2). » A l'exception des trois derniers sujets mentionnés dans cette description (3), toute cette décoration en mosaïques a malheureusement disparu. Dès le temps de Didron, elle était,

cette époque aussi que nous reporte le caractère iconographique de ces mosaïques.

De chaque côté de l'arc triomphal, deux archanges sont debout : ceux de droite sont désignés sous le nom d'ΑΡΧΕ et de ΔΥΝΑΜΙϹ; ceux de gauche, sous celui de ΚΥΡΙΟΤΙΤΕϹ et d'ΕΞΟΥϹΙΕ. Les deux premiers sont particulièrement bien conservés. Ils sont richement vêtus d'une tunique de pourpre violette, sur laquelle se développe une large bande d'or dont les pans, passant par-dessus les deux épaules, se croisent sur la poitrine pour s'enrouler ensuite autour de la taille et descendre jusqu'au bas de la tunique. Ils sont chaussés de bottines de pourpre. De grandes ailes dorées dans le haut, blanchâtres à la partie inférieure, retombent jusqu'aux pieds des archanges. D'une main levée, ils tiennent une haste à l'extrémité de laquelle une tablette porte l'acclamation : ΑΓΙΟϹ, ΑΓΙΟϹ, ΑΓΙΟϹ; de l'autre, ils soutiennent un petit disque appuyé sur une pièce d'étoffe jetée sur le bras. Les cheveux bouclés sont traversés d'une bandelette blanche. La figure juvénile est d'un type assez beau; le teint du visage est légèrement bistré, la tête fort expressive. Les proportions sont justes, les figures point trop allongées, les draperies bien traitées. Ces figures, mieux posées, sont supérieures à celles de Saint-Luc, mais ne semblent point d'une époque fort antérieure. Je leur assignerais volontiers, pour date, le milieu du dixième siècle.

(1) Didron, *Manuel*, p. 425, note.

(2) Bayet, *L'art byz.*, 144, 145.

(3) Didron s'est trompé, au reste, en reconnaissant la Circoncision dans l'une de ces scènes; le sujet représenté est celui de la Présentation au temple, Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ, ainsi que l'indique expressément l'inscription tracée sur la mosaïque.

au reste, fort endommagée (1), et un voyageur qui, en 1844, visita le couvent, raconte que de nombreux cubes de verre se détachaient sans cesse de la voûte dorée de la coupole (2). Les travaux de réparation exécutés dans cette partie de l'édifice ont encore accéléré la ruine, et aujourd'hui il ne reste plus que quelques plaques isolées de la mosaïque d'or sur laquelle se détachaient les personnages. Des peintures grossières reproduisent la disposition de l'ancienne décoration. Ainsi, la seule description que l'on eût des mosaïques de Saint-Luc se trouve aujourd'hui devenue presque absolument inexacte. Seuls, trois des sujets représentés dans les trompes d'angle ont échappé à la ruine; le quatrième, qui figurait l'Annonciation, a dû être remplacé par une peinture récente.

Les trois compositions conservées aujourd'hui représentent, dans l'angle sud-est, la Nativité du Seigneur; dans l'angle sud-ouest, la Présentation au temple; dans l'angle nord-ouest, le Baptême du Christ. Pour l'entente de la composition autant que pour l'exécution des détails, ces mosaïques sont notablement inférieures à quelques-unes de celles du second narthex. Dans la Nativité, par exemple, où l'artiste a mis en scène un assez grand nombre de personnages, il n'a point eu le talent suffisant pour les grouper harmonieusement. L'ignorance absolue de la perspective augmente encore cette confusion. Ailleurs, la composition est plus simple, mais l'attitude raide et compassée des personnages enlève tout naturel à la scène représentée. Les gestes sont souvent maladroits et gauches, parfois aussi trop recherchés; les corps semblent taillés dans le bois, les visages sont d'un modelé médiocre, les proportions du corps trop allongé ont cessé d'être exactes. Il faut tenir compte assurément de la difficulté réelle qu'éprouvait l'artiste à grouper heureusement les personnages dans un espace traversé par un angle rentrant très marqué; et, d'autre part, cette disposition des trompes d'angle empêche de juger exactement l'ensemble de la composition. Malgré ces réserves, ces mosaïques, qui attestent la difficulté toujours croissante qu'éprouvaient les artistes byzantins à grouper les diverses parties d'une même scène, sont d'une assez grande médiocrité, mais elles sont intéressantes pour l'histoire de l'iconographie et méritent, à ce titre, d'arrêter l'attention.

1° *La Nativité.* — Dans une grotte creusée au flanc d'une mon-

(1) Didron, *Manuel*, p. 425.
(2) Kremos, *o. l.*, I, *Introd.*, 22, 23.

tagne, la madone est assise sur un lit tendu d'étoffes rouges ; à côté d'elle, dans une sorte de cassette en bois, l'enfant repose, emmaillotté de langes blanches ; déjà sa tête est ceinte du nimbe crucigère, et de tout son corps divin s'échappent des rayons d'or. Derrière la crèche, l'âne et le bœuf passent leur tête. Par un mouvement assez gracieusement rendu, la madone considère l'enfant et approche la main pour caresser son visage endormi. A gauche, saint Joseph est assis sur le sol, couvert de longs vêtements blancs. Sur le devant, à droite, deux femmes lavent l'enfant : l'une d'elles, assise, trempe la main dans l'eau qui renferme la vasque ; l'autre, debout, verse l'eau d'une sorte d'amphore ; l'enfant, dont le corps nu se voit à travers la transparence de l'eau, est assez heureusement traité. Au sommet de la composition, on aperçoit sur le ciel, figuré par un demi-cercle bleu, une étoile d'or, d'où se détache un large rayon bleu qui descend sur la tête du Christ. Hors de la montagne, à gauche, deux anges nimbés, vêtus de longues robes blanches, avec de grandes ailes, se penchent par un mouvement assez heureux vers l'intérieur de la grotte ; un troisième, à l'attitude raide et maladroite, se retourne vers les rois mages, vêtus du costume oriental, qui viennent porter leurs présents au Sauveur nouveau-né. A droite, un autre ange se penche sur la grotte, tandis qu'un second annonce la naissance du Christ à un berger assis et jouant de la flûte au milieu d'un troupeau de chèvres. Deux autres bergers, appuyés l'un sur un bâton, l'autre sur une hache, s'entretiennent au premier plan. Tous ces personnages, bergers et mages, sont de proportions plus petites que les autres acteurs de la scène.

Le sujet de la Nativité, tel qu'il est ici représenté, reproduit une des compositions les plus chères à l'iconographie byzantine. Dans beaucoup de manuscrits du onzième, du douzième, et du treizième siècle, cette scène est représentée d'une manière identique (1). Pourtant la tradition était loin d'être fixée d'une manière absolue, et l'art byzantin, dans cette scène comme dans bien d'autres, se permettait d'introduire des variantes importantes. A la chapelle palatine de Palerme, où l'adoration des Mages est également unie à la Nativité, on voit les saints rois deux fois représentés, une fois à cheval en dehors de la montagne, plus loin

(1) Onzième siècle : B. N., 75, f° 1 (Bordier, 136, 137). Douzième siècle : B. N., 543, f° 116 (Bordier, 190) ; 550, f° 83 (Bordier, 200) ; Vat. Urb., 2 (Agincourt, pl. 59) ; manuscrit de Vatopédi, cité par Bayet, p. 176, 177. Treizième siècle : B. N., 54, f° 13 (Bordier, 228, 229).

présentant leurs dons au Sauveur sous la conduite d'un ange (1). Ailleurs, dans un manuscrit du onzième siècle (2), les Mages s'éloignent au galop de leurs chevaux. Je ne parle même point des attitudes différentes données à la Madone, qui apparaît tantôt étendue sur un lit, tantôt simplement assise comme à Saint-Luc, parfois même agenouillée devant la crèche (3). Mais ce ne sont là que des différences de détail. Il existe toute une série de représentations où l'adoration des Mages est séparée de la Nativité : c'est ainsi que la scène est figurée, plus simplement et avec une entente plus savante de la composition, dans le *Ménologe basilien* (4), dans les mosaïques de la Martorana à Palerme (onzième siècle) et dans celles de Kachrie Djami à Constantinople (5). Entre ces deux traditions, le *Guide de la peinture* a pris un parti mixte : tout en isolant la Nativité et l'Adoration proprement dite, il a montré les Mages accourant à cheval vers le Christ nouveau-né (6). En revanche, il a supprimé un détail pittoresque, emprunté par les traditions anciennes aux Evangiles apocryphes : c'est celui des deux femmes qui lavent l'enfant nouveau-né. Ce détail, qui dans la pratique a généralement été conservé, ne figure point pourtant dans les mosaïques du couvent de Daphni : dans cette représentation, où la composition semble avoir été réduite le plus possible, les Mages aussi sont absents. Ainsi, dans l'art byzantin, des différences assez grandes sont admises dans la représentation d'un même type. Les traits généraux de la composition demeurent généralement les mêmes ; mais dans l'invention des détails pittoresques qui animent ou compliquent la composition, pleine liberté est laissée à l'artiste. L'iconographie byzantine ne s'est fixée d'une manière absolue que pour quelques sujets rarement traités, où l'on a moins senti le besoin d'innover. Dans les compositions plus fréquemment reproduites, on s'est plus d'une fois lassé de copier servilement les mêmes modèles ; et ce n'est guère, ce semble, qu'à l'époque de la décadence absolue de l'art que le *Guide de la peinture* a pris une autorité incontestée.

2° Toutefois quand il s'agit de sujets d'une composition plus simple, ces remarques sont moins aisées à vérifier. Si, en effet,

(1) Terzi, *o. l.*, pl. 23.
(2) B. N., 74, f° 4 (Bordier, 134).
(3) *Manuel*, 157, 158.
(4) F° 271 (édit. Albani, II, 56. Meilleure reproduction dans Agincourt, VI, pl. 33).
(5) Kondakoff, *o. l.*, pl. 7.
(6) *Manuel*, 157, 158.

comme il semble, les variantes introduites dans certaines scènes proviennent surtout du désir de rendre la composition moins confuse, parfois aussi de quelque inexpérience à traiter des sujets trop compliqués, on conçoit que ces raisons soient restées sans effet sur les compositions qui comportent peu de personnages. C'est le cas de nos deux dernières mosaïques : la Présentation et le Baptême.

Dans la première on voit, au milieu de la mosaïque, un autel élevé sur deux gradins, recouvert d'un tapis rouge et placé sous un ciborium soutenu par quatre colonnes et couvert d'une pyramide portant une croix d'or. A gauche, devant cette représentation du temple, Siméon, grand vieillard à la barbe et aux longs cheveux gris, tend les mains recouvertes d'un pan de son manteau pour recevoir dans ses bras le Christ. Les draperies blanches de ses vêtements sont assez heureusement disposées; la tête, au teint fort rouge, est bonne, le corps est allongé et amaigri. Derrière lui, la prophétesse Anne, nimbée comme Siméon, se tient immobile dans sa robe blanche, que recouvre un manteau rouge enveloppant la tête comme un voile. De l'autre côté, la Madone en longs vêtements bleus lisérés d'or, présente le Christ, vêtu d'une tunique dorée, sous laquelle passent ses pieds nus : d'un geste plein de grâce, l'enfant tend vers le vieillard ses petites mains. Derrière la Madone est placé saint Joseph, tenant en main deux colombes. L'ensemble de la composition ne manque pas d'une certaine majesté; les attitudes calmes des personnages ne sont point sans grandeur. Mais cette grandeur a quelque chose de raide et de compassé, et l'exécution des détails laisse fort à souhaiter. Les corps sont longs et mal proportionnés, la tête de la Madone est fort médiocre. Toutefois les draperies sont bonnes et le personnage d'Anne parfaitement traité (1).

3° La représention du Baptême est la meilleure des trois compositions. Dans l'eau bleue et transparente, figurée par des raies noires parallèles entre lesquelles courent des ondulations bleuâtres, le Christ nu est debout. Son corps sec, qui semble taillé dans le bois, atteste une ignorance entière des notions anatomiques. Les mouvements sont raides et durs, la position des mains peu naturelle. La tête allongée, à la barbe brune, aux cheveux tombant sur les épaules, au front bas, aux joues mal mode-

(1) Cf. *Manuel*, 160. *Menol.*, f° 364 (édit. Albani, II, 154); mosaïque de la chapelle palatine et de la Martorana. Dans cette dernière représentation, on a supprimé saint Joseph et sainte Anne.

lées, a un air de tristesse singulière. Sur la rive, à droite, saint Jean-Baptiste est debout, en tunique brune et manteau verdâtre, une main posée sur la tête du Christ, tenant de l'autre un pan de son manteau. Il a l'aspect sauvage et dur avec sa longue barbe hérissée, ses grands cheveux, son front bas. L'expression est assez heureuse, mais l'attitude est gauche et maniérée. Derrière lui, un arbre, au pied duquel une hache est posée, fait allusion au texte connu de l'Evangile (1). De l'autre côté, deux anges, d'une stature élancée, bien drapés dans leurs vêtements blancs, tiennent des étoffes sur leurs mains tendues vers le Christ : de grandes ailes retombent le long de leur corps. La tête, imberbe, aux cheveux bouclés traversés d'une bandelette, est assez mal modelée; mais les proportions du corps sont belles, et l'attitude heureuse. Au haut de la composition, une main sortant du ciel désigne le Christ, et dans un large rayon, une colombe tenant au bec un rameau descend sur la tête du Seigneur. Enfin, au premier plan, on voit dans l'eau une croix d'or placée sur une colonne et tout auprès une petite figure humaine appuyée sur une urne. Ce personnage, qui représente le Jourdain, lève vers le Christ son visage très brun, encadré d'une barbe et de cheveux blancs. Le corps, de couleur bistrée, est presque entièrement nu, les reins seulement sont couverts d'une étoffe blanche.

La présence de ce dernier personnage n'est point sans intérêt pour l'iconographie. C'est l'un des exemples de ces figures symboliques qui, de bonne heure, mais surtout au neuvième et au dixième siècle, apparaissent si fréquemment dans les œuvres byzantines, et que l'esprit monastique plus rigide du onzième siècle semble parfois avoir écartées (2). Toutefois, la figure du Jourdain semblait, dès le douzième siècle, faire si bien partie intégrante d'un sujet consacré (3), que les artistes ne partagèrent plus les scrupules du peintre du *Ménologe*. Dans les mosaïques de la chapelle palatine (4), on trouve deux personnifications pour une : elles représentent les deux affluents, le Jor et le Danus, dont la réunion a formé le Jourdain (5). Les miniatures du douzième siècle ne sont pas plus sévères (6); et bien qu'on trouve, au treizième siè-

(1) S. Matth., c. 3, 10.
(2) Bayet, *L'art byz.*, 175, 176. *Menol.*, II, 86. B. N., 533, f° 154 (Bordier, 143, 144).
(3) Par exemple, mosaïque du baptistère de Ravenne (Bayet, 35).
(4) Terzi, *o. l.*, pl. 5.
(5) Didron, *Manuel*, p. 164.
(6) B. N., 543, f° 197 (Bordier, 190, 191); 550, f° 153 (Bordier, 101).

cle, des exemples de la tradition plus rigide de l'école monastique (1), le *Guide* (2) a accepté et consacré la représentation de l'antique divinité fluviale.

L'iconographie byzantine a d'ailleurs, jusque dans ce sujet si simple, trouvé le moyen d'introduire quelques variantes. Dans les plus anciennes représentations, au baptistère des orthodoxes, à Ravenne (sixième siècle), la scène ne comporte que trois personnages : c'est le Jourdain qui présente au Christ la draperie qu'il tient sur les mains. Plus tard, des scrupules, sans doute inspirés par la religion, retirèrent au dieu du fleuve ce rôle trop important, et deux anges occupèrent la place qui lui fut enlevée. Enfin, dans certaines représentations (3), on a placé, derrière saint Jean-Baptiste, deux témoins de la scène. C'est un procédé assez ancien, au reste, et dont on trouverait déjà des exemples à Saint-Apollinare-Nuovo (4). Le *Guide de la peinture* n'a point admis cette tradition.

Il reste à comparer, en terminant, les mosaïques de Saint-Luc aux miniatures correspondantes du *Ménologe basilien*. Celles-ci sont l'œuvre de trois artistes différents : la *Nativité* est signée de Siméon Blachernita, la *Présentation* de Pantaléon, le *Baptême* de Georges. Mais toutes trois attestent les traditions d'une même école ; et c'est de cette école aussi que sont sorties nos mosaïques. Dans le *Ménologe*, comme à Saint-Luc, le *Baptême* est, entre les trois scènes, la plus heureusement traitée. La composition de la *Nativité* est plus simple dans le manuscrit que dans la mosaïque ; mais l'exécution n'en est point supérieure. Dans la *Présentation*, enfin, on remarque, des deux côtés, la même disposition un peu raide et compassée. Pour bien préciser le caractère des mosaïques de Saint-Luc, il suffit de les comparer, d'une part aux miniatures du *Ménologe*, de l'autre aux mosaïques du couvent de Daphni. On sentira tout le chemin que l'art byzantin a parcouru entre les deux œuvres ; on verra aussi où il faut chercher les origines des mosaïques de Saint-Luc.

V. — Mosaïques de la grande abside.

1° On connaît déjà les deux figures d'archanges qui décorent le

(1) Mosaïques de Daphni.
(2) *Manuel*, 163.
(3) *Menol.*, f° 299 ; II, 86. Mosaïques de Daphni.
(4) Richter, *Die Mosaiken von Ravenna*, p. 51.

grand arc ouvert à l'entrée de l'abside. Dans les deux niches demi-sphériques qui couronnent les hémicycles latéraux, deux autres figures de saints sont représentées en buste sur un fond d'or. Ce sont, à gauche, saint Grégoire le Theologos; à droite, saint Athanase d'Alexandrie (1), tous deux en costume épiscopal : les têtes, malheureusement fort endommagées, ont été restaurées à la peinture.

2° A l'intérieur de la petite coupole surbaissée est représentée la Pentecôte. Dans un cercle à fond bleu, occupant le centre de la coupole, on voit un trône, recouvert d'un coussin, sur lequel le livre des Evangiles est posé sur une étoffe de couleur violette. Sur le livre se tient une colombe, dont la tête est ceinte du nimbe crucigère. De ce cercle douze rayons s'échappent, enfermant chacun une langue de feu, et viennent descendre sur la tête des douze apôtres placés à la circonférence de la coupole. Ils sont assis sur des sièges à coussin bleu et posent leurs pieds sur des tabourets : les uns tiennent en main un livre, d'autres un rouleau. Tous sont vêtus de blanc. Les têtes, aux expressions fort variées, sont généralement bonnes, les attitudes assez heureuses. Dans les quatre pendentifs de la coupole, des groupes de quatre personnages, aux costumes bariolés, s'entretiennent en levant les yeux vers les apôtres. Deux d'entre eux sont désignés par une inscription sous le nom de ΦΥΛΑΙ, les autres sous celui de ΓΛΩCCAI. La mosaïque du pendentif nord-ouest a été remplacée par une peinture.

Le sujet de la Pentecôte apparaît dans l'iconographie byzantine sous des formes différentes, suivant qu'il est représenté sur une surface plane ou dans une coupole. Toutefois, les éléments constitutifs de la scène demeurent à peu près les mêmes, et, dès le neuvième siècle, on les rencontre, fort semblables à notre mosaïque, dans le *Grégoire de Naziance* de la Bibliothèque nationale (2). Plus tard, à la vérité, la composition change un peu : tantôt on représente les apôtres seuls (3), tantôt on substitue au groupe des φύλαι et des γλωσσαὶ deux personnages se disputant au milieu de la sainte assemblée (4). Mais ce sont là des variantes de détail. Une seule représentation de la Pentecôte offre réelle-

(1) *Manuel*, 316.
(2) F° 301 (Bordier, 78, 79).
(3) B. N., 1208, f° 3 (Bordier, 148, 149). Mosaïques de la chapelle palatine.
(4) B. N., 550, f° 37 (Bordier, 200); 239, f° 28 (Bordier, 208, 209). Suppl., 27, f° 38 (Bordier, 215).

ment intérêt à être rapprochée de notre mosaïque : c'est celle qui figure, fort endommagée au reste, dans l'une des coupoles du gynécée de Sainte-Sophie (1). Au centre de la composition, par une anomalie assez singulière (2), le Christ est assis sur un trône, tenant la place que le Saint-Esprit occupe dans la mosaïque de Saint-Luc. Du cercle tracé autour du Sauveur s'échappent des rayons qui viennent se poser sur la tête des apôtres debout à la circonférence. Dans les pendentifs, on voit, comme à Saint-Luc, des groupes aux attitudes pleines de vie et d'expression. C'est ici, je crois, la plus ancienne représentation du sujet que nous étudions : on voit qu'au onzième siècle, la tradition se conservait encore intacte sur ce point. Toutefois, dès ce moment, il existait quelques variantes, représentées par les manuscrits cités précédemment, et qui ont été admises par le *Guide de la peinture* (3).

3° Sur l'arc triomphal auquel s'appuie la conque de l'abside proprement dite, une inscription en mosaïque sur fond d'or est tracée :

+ ΤΩ ΟΙΚΩ ϹΟΥ ΠΡΕΠΕΙ ΑΓΙΑϹΜΑ, ΚΕ, ΕΙϹ ΜΑΚΡΟΤΗΤΑ ΗΜΕΡΩΝ

Derrière cet arc, l'abside même est ornée de mosaïques. Dans l'arcade des six grandes fenêtres qui éclairent le bèma, un riche décor d'arabesques et de fleurs est posé : au tympan des trois fenêtres supérieures on trouve trois figures en buste : celle du Christ au milieu, à droite celle de saint Jean Prodrome, à gauche celle d'un saint presque entièrement détruit. Dans la conque de l'abside, enfin, une image de la Vierge est représentée sur un fond d'or. Sur un trône couvert d'un coussin rouge, la madone est assise, les pieds posés sur un tabouret. Elle est enveloppée d'un

(1) Salzenberg, pl. 25 et 31.

(2) Je ne suis point assuré pourtant qu'il faille pleinement se fier à la restauration de Salzenberg, qui met le Christ au centre de la coupole. Il est fort étrange, en effet, de voir Jésus tenir la place du Saint Esprit, qui n'apparaît point dans la mosaïque. De plus, un examen attentif du dessin figurant les parties conservées de cette mosaïque (pl. 31), me fait croire que le cercle central était occupé par un motif semblable à celui de Saint-Luc : un trône recouvert d'étoffe, sur lequel un livre est placé, au-dessus duquel plane la colombe sainte. La manière dont les rayons sont rapprochés du centre ne laisse point, ce semble, un espace suffisant pour placer la figure du Seigneur.

(3) *Manuel*, 205.

grand manteau bleu, aux draperies bien disposées ; la tête, nimbée, est couverte d'un voile portant sur le devant une étoile d'or. L'attitude est fort heureuse. Le visage, assez bien modelé, est allongé et sans grande expression : le nez est mince et droit, la bouche petite et bien formée, les mains sont longues et mauvaises. Sur les genoux de la madone, le Christ, en tunique dorée, est assis : de la main droite, levée, il donne la bénédiction, de la gauche il tient un volumen. La tête est expressive et belle.

Par l'attitude des personnages, par le soin de l'exécution, cette mosaïque, la dernière que nous ayons à signaler, est fort supérieure aux madones représentées dans les croisées nord et sud. Le dessin est ici tout autrement juste et ferme, la composition tout autrement forte et expressive. Sans doute, nous sommes loin déjà des belles madones du neuvième siècle (1), et de l'expression de majesté et de grâce qu'elles portent sur le visage. Il est arrivé pour la madone ce qui s'était passé pour le Christ et les anges : le type, toujours régulier, est devenu plus insensible et plus dur, le visage s'est allongé et amaigri. Toutefois l'œuvre est belle encore. Ici, comme dans toutes les mosaïques de Saint-Luc, on sent l'influence, déjà puissante, de l'école monastique du onzième siècle ; mais les traditions de l'époque antérieure ne sont point complètement éteintes, et, sous la main d'artistes habiles, ainsi que l'étaient assurément les mosaïstes qui travaillèrent à Saint-Luc, des œuvres remarquables encore sont nées. Nous avons signalé les faiblesses de la composition, les incorrections du dessin, les ignorances de l'anatomie, les nombreux défauts enfin qu'on peut relever dans les œuvres du onzième siècle byzantin. Mais il ne faut point oublier, d'autre part, que nous rencontrons à Saint-Luc plusieurs compositions traitées avec talent, de nobles et élégantes figures, une étonnante richesse d'ornements décoratifs, que nous trouvons dans ces mosaïques de belles attitudes, des visages expressifs, une entente parfaite de la draperie, un coloris éclatant, des qualités, enfin, qui permettent de comparer ces mosaïques aux plus belles miniatures des manuscrits exécutés à la même époque à Constantinople, et pour les empereurs, et de leur assigner, autant pour l'importance de la décoration que pour les mérites de l'exécution, une place éminente parmi les œuvres du onzième siècle byzantin.

(1) Salzenberg, pl. 32. Ivoire Bastard (*Ann. arch.*, XVII, 363).

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE.

Origines et fondation du monastère de Saint-Luc. 1

DEUXIÈME PARTIE.

L'ARCHITECTURE.

I. — Dispositions générales de l'édifice. 13
II. — Les matériaux de construction. 21
III. — Les combinaisons d'équilibre à l'église de Saint-Luc. 21
IV. — La décoration architectonique. 24
V. — Fenêtres et portes. 27
VI. — La décoration de marbre des parois. 32
VII. — Le pavement. 35

TROISIÈME PARTIE.

LES MOSAÏQUES.

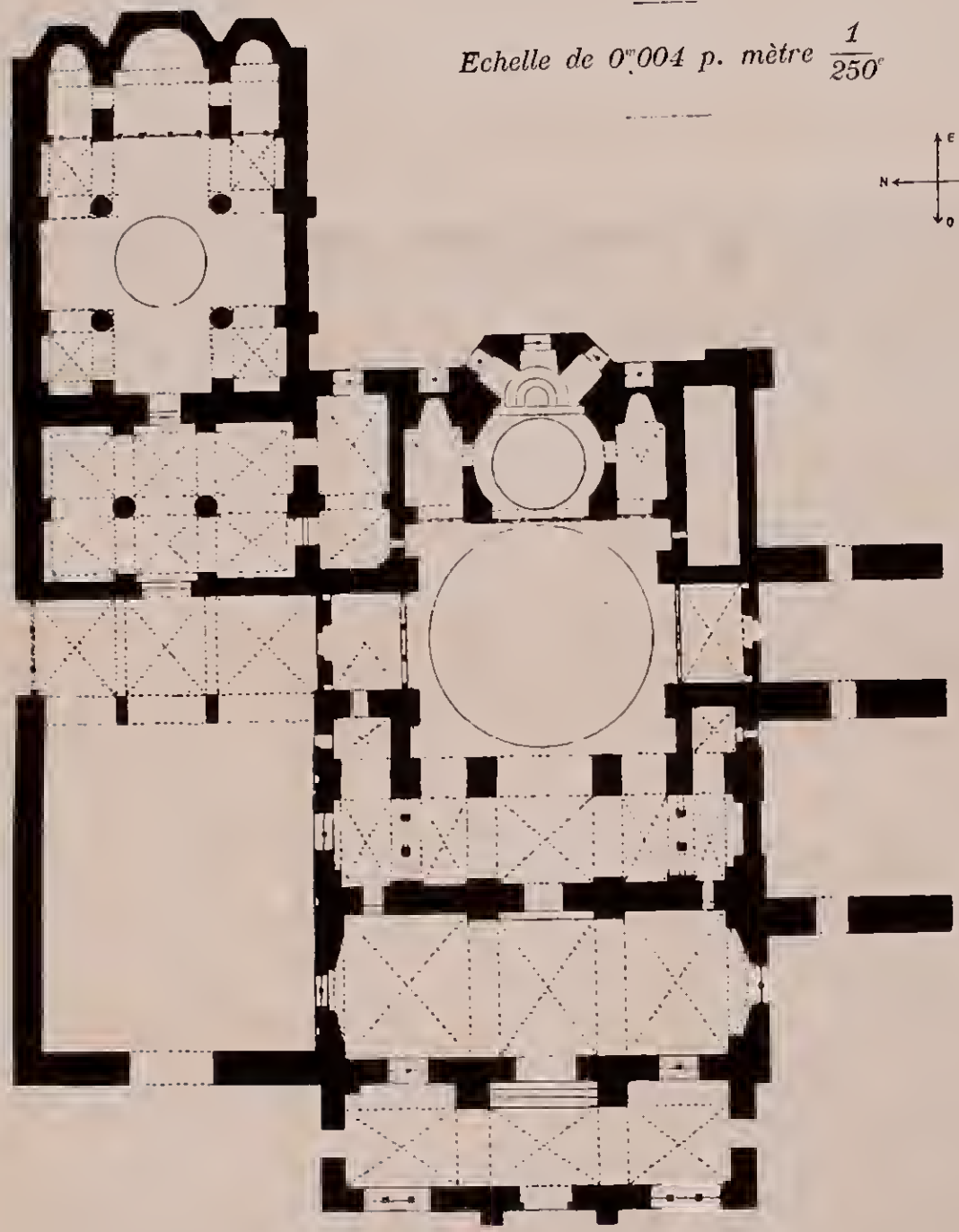
I. — Mosaïques du narthex. 39
II. — Mosaïques de l'étage inférieur. 51
III. — Mosaïques de l'étage supérieur. 59
IV. — Mosaïques de la coupole. 63
V. — Mosaïques de la grande abside. 69

TOULOUSE. — IMP. A. CHAUVIN ET FILS, RUE DES SALENQUES, 28.

Monastère d'Hosios-Loukas

Plan.

Echelle de 0m,004 p. mètre $\frac{1}{250^e}$



Ernest Thorin, Editeur, rue de Médicis, 7, à Paris.

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
D 1 B4 v.55 BKS
c. 1 Diehl, Charles, 1859
Etudes d'archeologie byzantine. L'eglise

3 3125 00178 6769